Der Schauspieler Ernst Possart

*

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der
Ludwig-Maximilians-Universität zu München.

Vorgelegt von
Richard Crodel
aus Jena.

M.Gladbach 1927
Druck: Buch-, Kunst- und Werkdruckerei W. Hütter G. m. b. H
M.Gladbach

Der Schauspieler Ernst Possart

*

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der
Ludwig-Maximilians-Universität zu München.

Vorgelegt von
Richard Crodel
aus Jena.

M.Gladbach 1927
Druck: Buch-, Kunst- und Werkdruckerei W. Hütter G. m. b. H
M.Gladbach

Referenten: Geheimrat Prof. Dr. Franz Muncker
Geheimrat Prof. Dr. Carl v. Kraus
Prof. Dr. Arthur Kutscher.

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Mai 1926.

BIBLIOTHEEK RIJKS UNIV. LEIDEN

Hedda Johanson

zum Gedächtnis.

Inhalts-Uebersicht.

Seite

Vorwort 5

A) Possarts Werdegang.

1. Als Einleitung: Angaben über seinen Lebenslauf und kurzer Ueberblick über seine Münchener Zeit (sein Tagebuch) . 7
2. Possart als Regisseur 8
3. Die Zeit der Gastspielreisen 14
4. Possart als Intendant 16

B) Possart als Schauspieler.

I. Seine Schulung und seine Tätigkeit bis zur Anstellung in München.

1. Unterricht bei Wilhelm Kaiser 24
2. Engagements in Breslau, Bern und Hamburg 26
3. Die Gastspiele in München
   a) Theaterverhältnisse in München 30
   b) Kritik über seine Leistungen 31

II. Kgl. Hofschauspieler in München.

1. Zusammenstellung seines Repertoires 34
2. Seine Spielweise:
   a) Ernste klassische Rollen 37
   b) Komische klassische Rollen 57
   c) Virtuose Lieblingsrollen und Rollen aus Dramen der nordischen Dichter 59
   d) Maske und Gesichtsmimik 62
   e) Mimik und Gestus 66
   f) Die Sprachbehandlung durch Possart 69
   g) Die zeitlichen Veränderungen in der Possartschen Spielweise 81

C) Possarts Bedeutung als Schauspieler 96

Vorwort.

Der Gegenstand dieser Abhandlung ist insofern wichtig, als hier von verschiedenen Seiten die Theaterverhältnisse einer Zeit beleuchtet werden, von der die Gegenwart in kultureller Hinsicht stark beeinflusst wird. In Ernst Possart sehe ich eine Erscheinung, in der die Licht- und Schattenseiten der Bühnenkunst aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts besonders deutlich ausgeprägt sind.

Die Quellen der Theaterwissenschaft zur Erschliessung des Wesens eines Schauspielers der Vergangenheit setzen sich nicht nur aus den schriftlich niedergelegten Urteilen der Zeitgenossen zusammen. Auch die mit technischen Mitteln vollzogenen Aufnahmen seiner Stimme und seiner Mimik kommen in Betracht. Ausser an die Grammophonplatte denke ich an den Film. Das tote Bild (Photographie, Gemälde) gibt nur einen schwachen Schimmer von der Gesichtsmimik des Schauspielers; zur Erfassung seiner gesamtkörperlichen Ausdrucksfähigkeit (Mimik) trägt es nicht bei. Vielfach sind solche „Künstlerbildnisse" ja auch nur als Empfehlung gedacht, oder sie dienen der Eitelkeit des Abgebildeten.

Der Film fällt als Quelle für die Behandlung Possarts von vornherein weg, da er nie vor einem kinematographischen Apparat gestanden hat. *) Die Aufnahme von Rezitationen Possarts auf Grammophonplatten sind gebührend berücksichtigt worden.

Hauptquellen für diese Arbeit sind zeitgenössische Kritiken. Ausser Urteilen, die Büchern entnommen sind, kommen hauptsächlich Stimmen der Presse in Frage. In der Regel ist wohl den in Büchern angeführten kritischen Bemerkungen der Vorzug einzuräumen, weil ein Buch meist mit gründlicherer Ueberlegung, mit grösserer Ruhe und Sachlichkeit abgefasst wird. Man muss daran denken, dass eine Zeitungskritik bis zu einer festgesetzten Stunde in der Redaktion sein muss und oft genug nur den Eindruck einer flüchtigen Stimmung spiegelt.

---

*) Nach Abschluss der Arbeit erfuhr ich von Herrn Dr. Rapp, dem Konservator des Theatermuseums in München, dass Possart doch gefilmt worden ist. „Der alte Komödiant" heisst der Film, in dem neben Possart Viktor Schwannecke als Hauptdarsteller mitwirkten. Die Bildstreifen kamen vor kurzer Zeit in den Besitz des Theatermuseums in München.

Bei der ungeheueren Fülle von Kritiken, die über Possarts Leistungen geschrieben wurden, musste ich mich darauf beschränken, nur die M ü n c h e n e r Presse einer genauen Durchsicht zu unterziehen. Ich glaube nicht, dass sich das Resultat der Untersuchung verschoben hätte, auch wenn diese Einschränkung nicht nötig gewesen wäre. Die Münchener Presse hat stets sehr grosses Interesse für Possart gezeigt, und vor Urteilen fremder Zeitungen hat sie voraus, dass ihr das vergleichende Gegenüberstellen Possartscher Darstellungen leichter gemacht wurde. — Natürlich wurden Rezensionen auswärtiger Blätter, zumal solche, die mir aus dem Musik- und Theaterarchiv München und aus dem Nachlasse Possarts gütigst zur Verfügung gestellt wurden, auch Aufsätze, die Possart persönlich betrafen, mit berücksichtigt.

Bei einer Reihe von Herren hat meine Arbeit weitgehende Förderung erfahren. Herr Professor Dr. Arthur Kutscher, der mich auf den Stoff aufmerksam machte und das Entstehen der Arbeit kritisch überwachte, Herr Dr. Rapp, Herr Stabsrat Malyoth, haben mir wertvolle Winke gegeben. Herrn Dr. Paul Alfred Merbach-Berlin verdanke ich eine Reihe Literatur-Hinweise, welche die von ihm bereits in der „Bibliographie für Theatergeschichte 1905—1910" (Bln. 1913) mitgeteilten wesentlich ergänzten. Besonders liebenswürdiges Entgegenkommen fand ich bei Herrn Ludwig Voss-München, der mir jederzeit Einblick in das Tagebuch seines Grossvaters gewährte und mich in seinem gastlichen Hause arbeiten liess. (Zwei Briefe, die ich an Frau Anna H. geb. Possart richtete, wurden leider einer Antwort nicht gewürdigt.) Freundlichst stellte mir Herr Gottfried Hagen, der Inhaber des Musik- und Theaterarchivs in München, wertvolles Kritikenmaterial zur Verfügung. Die langjährige Wirtschafterin Possarts, Fräulein Kollmuss, hat mir manches von ihm berichtet, das ich verwerten konnte.

Ihnen allen spreche ich hiermit meinen verbindlichsten Dank aus.

A) Possarts Werdegang.

1. Als Einleitung:

Angaben über seinen Lebenslauf und kurzer Ueberblick über seine Münchener Zeit (sein Tagebuch).

Auf Possarts Lebenslauf ausführlich einzugehen, erübrigt sich, da er das selbst schon in seinem Buche „Erstrebtes und Erlebtes" getan hat. Ich beschränke mich deshalb in diesem Kapitel darauf, einige Lücken seiner Selbstbiographie auszufüllen und seine Tätigkeit als Regisseur und Intendant zu umreissen.

Ernst Heinrich Possart wurde am 11. Mai 1841 in Berlin geboren als zweiter Sohn des Kaufmanns Johann Christian Moritz Possart *) und der Wilhelmine Angelika Adelgunde geb. Göhren. Seine Jugend verlebte Ernst Possart im Elternhause. Vom 9. Lebensjahre an besuchte er das Friedrichsgymnasium. 1857 verlässt er als Untersekundaner die Schule und tritt als Lehrling in die Buch- und Kunsthandlung E. H. Schröder in Berlin, Unter den Linden, ein. Er wird auf den Bruder seines Chefs, den Hofschauspieler Wilhelm Kaiser, aufmerksam, dessen Schüler er nun wird. Der schauspielerische Unterricht bei Kaiser dauerte zwei Jahre, vom Sommer 1858 bis zum Sommer 1860. Nach der Soldatenzeit, in die sein erstes Auftreten fällt, tritt Possart sein erstes Engagement am Stadttheater in Breslau an. Er bleibt dort ein Jahr und verpflichtet sich daraufhin der Berner Bühne, der er vier Monate angehörte. In der nächsten Spielzeit übernimmt er die Nachfolgerschaft Görners am Hamburger Stadttheater. Anfang Juni 1864 finden seine vier erfolgreichen Gastspiele am Münchener Hoftheater statt, die sofort zu einer festen Anstellung führen.

35 volle Jahre lang hat Possart am Münchener Kgl. Hoftheater gewirkt. Mit Ausnahme einer sechsjährigen Unterbrechung (1886—1892) war er vom 3. Juni 1864 bis 1. Oktober 1905 Angehöriger der Münchener Bühnen. Als Schauspieler Ernst Possart hat er seine Tätigkeit begonnen, mit Titeln und Auszeichnungen überhäuft, beschloss er sie als Generalintendant

*) eines ehelichen Sohnes des verstorbenen Kaufmannes A. Peretz (nach Kirchenbüchern der Dorotheenstädtischen Kirche in Berlin). Possarts Grossvater vielleicht, seine Eltern bestimmt evangelisch.

Geheimrat Professor Ernst Ritter von Possart, Ehrendoktor der Universität München, Ehrenmitglied des Kgl. Bayrischen, des Kgl. Württembergischen und des Herzogl. Sächsischen Hoftheaters in Meiningen. — Es soll nicht verschwiegen werden, dass er auf diese Titel, auf seine sternenbesäte Brust einen grossen Wert legte, ja er befand sich förmlich auf der Jagd nach Ehrenzeichen. Immerhin, diese Karriere steht in der Theatergeschichte wohl einzig da.

Ueber jedes Auftreten seit der Breslauer Zeit hat Possart genau Buch geführt. Es waren zwei solcher Tagebücher vorhanden. Das eine, das in München begonnen wurde, in dem aber auch die Rollen, die er in Breslau, Bern und Hamburg spielte, nachgetragen wurden, und das bis Ende Dezember 1899 reicht, verwahrt ein Enkel Possarts, Herr Ludwig Voss-München. Der andere Band, die Fortsetzung des ersten, scheint verloren zu sein. Der gerettete Band ist geführt wie ein Geschäftsbuch und enthält in verschiedenen Rubriken kurze Eintragungen: Datum des Monats, Stück, Rolle, laufende Nummer der in München gespielten Rollen, laufende Nummer der erstmalig gespielten Rollen, Bemerkungen. Ich möchte ein Beispiel anführen: 23. Mai 1865, Nathan der Weise, Nathan, (1. = zum ersten Mal in München gespielt), 56, 19, „Grosser Erfolg, 12 mal gerufen". Auch über seine Gastspiele finden sich Notizen: Rubrik 4 fällt hier natürlich aus; dafür ist öfters die Höhe des Honorars angegeben. Mit Hilfe dieses Buches nun lässt sich feststellen, wie oft Possart durchschnittlich im Monat gespielt hat, wie oft er in einer Rolle in München aufgetreten ist usw. Nach den Angaben des Tagebuches ist Possart allein in München bis zur Jahrhundertwende in 280 verschiedenen Rollen 2360 mal aufgetreten. Recht interessant sind die Bemerkungen, die Possart eingetragen hat: „Kritiken sehr ungleich". An anderer Stelle gesteht er sich: „Durchführung nicht ruhig genug". Oder es finden sich Stellen wie: „Empfangen (d. h. beim ersten Erscheinen auf der Bühne beklatscht)", „bei offener Szene stürmisch applaudiert", „minutenlanger Beifall", „am Schluss der Vorstellung x mal gerufen". Besonders nach Premièren finden sich wiederholt solche Eintragungen. Einmal, nach einem Gastspiel in Petersburg, will er 52 mal gerufen worden sein. Hat er nach jedem Ruf schnell einen Strich in sein Notizbuch gemacht, ehe er sich dem Publikum zeigte, oder sollte er sich auf sein ausgezeichnetes Gedächtnis verlassen haben?

2. Possart als Regisseur.

Sechs Jahre wirkte Possart lediglich als Schauspieler und zwar als erster Charakterdarsteller und Chargenspieler in München, bis dann im Januar 1872 seine Ernennung zum Regisseur er-

folgte, und er sich nun auch dieser Tätigkeit widmete. Seine erste Inszenierung war: „Iphigenie". Im Tagebuch findet sich dazu folgende Bemerkung: „Erste Regie. Den Namen wegen der vielen falschen, nicht mehr so schnell zu ändernden Betonungen von Fräulein Ziegler nicht auf den Zettel gesetzt." Ob nicht andere Gründe zum Verschweigen des Namens massgebend gewesen sind, gebe ich zu bedenken. Denn es ist sehr auffallend, dass er in der folgenden Zeit nur kurze, unbedeutende Stücke, Schwänke und Lustspiele im Stile der Birch-Pfeiffer etwa, einstudierte, aus denen einzig der „Cid" (in der Umdichtung von Schneegans) herausragte. Ausserdem war erst bei der zweiten Aufführung eines Stückes, das einige Tage vorher „neueinstudiert" gegeben wurde, der Name des Regisseurs angegeben. Am 6. Mai 1872 hiess es also auf dem Theaterzettel: „Eine Tasse Tee, Lustspiel . . . . . usw., in Szene gesetzt vom Kgl. Regisseur Ernst Possart". Von Einstudierungen klassischer Dramen ist nach „Cid" „Emilia Galotti" zu nennen (Ende 1872), es folgten im nächsten Jahre „Tartuffe" und Anfang 1874 „Tasso". Die Unterhaltungsstücke setzte er mit Geschick und Geschmack in Szene, er lässt in flottem Tempo spielen und wendet einen lustigen Ton an; sehr behutsam, feinfühlig und pietätvoll geht er mit den klassischen Dramen vor, und so genügen schon diese wenigen Proben, um seine vorgesetzten Behörden von seiner Regie-Befähigung zu überzeugen. Am 1. Februar 1874 rückte er zum Oberregisseur auf. Aus Gesundheitsrücksichten gibt er diesen Posten nach zwei Jahren ab, aber er wird ihm bereits 1877 wieder angetragen. Anlässlich der 100jährigen Jubelfeier des Münchener Hoftheaters wird Possart 1878 zum Direktor des Kgl. Schauspiels befördert. Gleichzeitig erhielt Possart den Titel eines Professors an der Akademie der Tonkunst. Er hatte sich um dieses Institut, namentlich in organisatorischer Hinsicht, sehr verdient gemacht.

Die „Münchener Neuesten Nachrichten" schreiben 1874:

„Seitdem die beiden Hoftheater in der Person des Herrn Possart einen Oberregisseur erhalten haben, ist allenthalben bei den Mitgliedern des Schauspiels eine rührige Tätigkeit, ein erneutes rastloses Streben zu bemerken . . . Der Fortschritt liegt darin, dass jetzt jeder genau seinen Kräften entsprechend beisteuert und dort verwandt wird, wo er am besten zu gebrauchen ist. In Dekorationen, Kostümen und im Stile der Aufführungen findet der aufmerksame Zuschauer grosse Genauigkeit und sorgfältige Zusammenstellung seitens der Regie, das Redetempo in den einzelnen Szenen und die Modifikationen desselben werden bei den Proben genauestens festgestellt und das Geschick Possarts, die Stimmungen der Szene plastisch herauszuarbeiten, wird von Freund und Feind rühmend anerkannt."

Man merkt es gleich: ein Künstler von Bühneninstinkt ist hier am Werke. Possart besass zweifellos Autorität und Macht über seine Kollegen, Eigenschaften, die für einen Regisseur

unentbehrlich sind. Sein Blick für das künstlerisch Wirksame, seine Klugheit und geistige Ueberlegenheit wird respektiert. Sicherlich hat er auch die für den Umgang mit den Kollegen nötige Gewandtheit besessen. Mit der ihm eigenen kritischen Schärfe, aber voll Ehrfurcht gegenüber dem Dichterwort, prüfte er die Texte. Er nahm sich meist die Mühe, auf den Urtext zurückzugehen. Textfälschungen wurden nicht geduldet. — Was er sich zu Hause in Ruhe überlegt und überdacht hat, wird wohl auf der Szene in vielen Fällen sein Temperament über den Haufen gerannt haben.

Die Zeit, der Possart angehörte, liebte den Pomp und den Prunk, auf der Bühne besonders. Es handelt sich ja um das Zeitalter der Meininger. Zu den beliebtesten Malern gehörten Piloty und Makart, deren Werke für unser Gefühl unerträglich theatralisch sind. In jener Zeit schätzte man „echte" Dekorationen. Die Kulissen und Versatzstücke einer „Wallenstein"-Aufführung beispielsweise wurden nach Skizzen eines Theatermalers angefertigt, der zur Besichtigung der Wallensteinstätten nach Eger geschickt wurde.

Possart wird — so muss man annehmen — bei der Regieführung sich aller Mittel der Bühnenkunst bedient haben und so manchmal zu Uebertreibungen gelangt sein. Unter all dem äusseren Glanz, mit dem ein Stück auf der Bühne gegeben wurde, musste dann die Ausprägung seines inneren Gehaltes leiden. Das Tollste in dieser Hinsicht hat sich Possart einmal bei der Inszenierung von „Wallensteins Lager" geleistet. Er benutzte dazu das Podium des Münchener Hoftheaters vom Souffleurkasten bis zur Brandmauer der Hinterbühne. In diese grosse Fläche stellte er, um eine möglichst tiefe Perspektive zu erzielen, vorne besonders grosse Männer und ganz hinten — Knaben in Soldatenkostümen, mit Bärten, auf. Wir empfinden es heute als eine Geschmacklosigkeit, auf solche Weise den Eindruck eines riesigen Lagers hervorrufen zu wollen. — Dass Possart als Regisseur namentlich dem Schauspieler zu seinem Recht verhilft und ihn seine Leistung voll entfalten lässt, ist ohne weiteres verständlich.

In diesem Zusammenhange muss aber in Rechnung gezogen werden, dass heute an den Regisseur ganz andere Anforderungen gestellt werden, als zu Possarts Zeiten (wenigstens im Anfang seiner Tätigkeit als Regisseur). Auf dem Theaterzettel sucht man heute zunächst den Namen des Regisseurs, nach seinen Leistungen fragt die heutige Kritik an erster Stelle. — Der Maler hat mit dem letzten Pinselstrich sein Bild als Kunstwerk vollendet, nicht so der Bühnendichter, der mit der Niederschrift des letzten Wortes sein Drama abschliesst. Zwischen dem Abschluss der Bühnendichtung und ihrer Aufführung liegt ein weiter, schwieriger und entscheidender Weg. Dabei ist

massgebend, dass dieAufführung eines Dramas einen P r o z e s s bedeutet, der in einer gewissen Zeitspanne statthat, während das Drama (oder wie ich mich vorsichtig ausdrücke:) die Bühnendichtung selbst ganz unabhängig von der Zeit existiert als ein ruhendes, aber auch gewissermassen unerlöstes Gebilde. Das Theater ist der einzige Ort, auf dem eine Bühnendichtung volles Leben gewinnen kann. Knapp und treffend sagt Wagner in seinem „Kunstwerk der Zukunft": „Ein Kunstwerk wird nur dadurch ein Kunstwerk, dass es zur Erscheinung kommt. Dies Moment ist für das Drama sein Erscheinen auf der Bühne." Herder („Briefe zur Beförderung der Humanität", dritte Sammlung, Brief 37) äussert: „Ein Theaterstück muss gesehen, nicht gelesen werden; denn wenn es ist, was es sein soll, so ist ja eben auf die Darstellung alles berechnet." Ein Drama, das nicht aufgeführt werden kann — dabei ist weniger an bühnentechnische Schwierigkeiten gedacht — ist, stilistisch betrachtet, ein Zwitterding, hat seine Sendung verfehlt. — Der Dramatiker hat die Vision eines Theaterkunstwerkes: Menschen seiner Fantasie handeln mit — und vor allem gegeneinander — in Räumen seiner Fantasie. Handeln heisst hier keineswegs nur: sprechen, Worte gebrauchen. In dem Gesicht des Dramatikers bedeutet „Handeln" die Summe aller menschlichen Tätigkeiten: Weinen, lachen, sprechen, lieben, hassen, denken, fühlen, gehen, laufen, liebkosen, töten, sehen, lesen, schreiben, kurz: aller Tätigkeiten, deren Körper und Seele des Menschen fähig sind. Bei einer dramatischen Handlung spielt also das Wort keineswegs die einzige Rolle. Bedeutet doch „Handeln" in diesem Sinne fernerhin das Gestalten, das Zum-Ausdruck-Bringen der verschiedensten Beziehungen von Mensch zu Mensch (Spieler — Gegenspieler). — Eine solche Vision kann jeder Mensch haben, aber die Gabe, sie der Menschheit zu vermitteln, ist einzig dem wirklichen Dramatiker geschenkt. Aber auch er kann lediglich vermitteln, d. h. ein Mittel in die Hand geben, um zu einer Nachschöpfung der Vision zu gelangen. Dieses Mittel nun ist das Wort (selbst bei einer Pantomime, die durchaus einer dramatischen Handlung gleichkommen kann, ohne dass auf der Bühne auch nur ein Wort gesprochen wird). Das Wort ist das Einzige, was der Dichter dem Menschen geben kann, um ihm auf den Weg zum Ziel zu verhelfen, und das Ziel wäre eben: die volle Erfassung der dichterischen Vision. Nicht jedem ist es gegeben, dieses Ziel zu erreichen. Der Schauspieler versucht, einen Bruchteil des dichterischen Gesichtes zu erfassen, seine Rolle nämlich, und er kann sich damit begnügen. — Der Regisseur aber nun strebt danach, die Vision in ihrer Gesamtheit, ihrer Fülle und Mannigfaltigkeit nachzuschöpfen und dann auf dem Theater sinnlich zu entfalten; und nur das Wort des Dramatikers ist die schmale

Brücke, auf der der Regisseur die Vision des Dichters erreichen kann. Ist der Regisseur nun an die Peripherie des dichterischen Gesichtes gelangt, so hat er die Aufgabe, das, was der Dichter nur andeuten konnte, mit Hilfe seiner schöpferischen Fantasie voll zu erfassen und, da er ja die Bühne und ihre Möglichkeiten kennt, der Dichter aber nicht immer, auf ihr zu möglichst überzeugender und packender Darstellung zu bringen.

In diesem Lichte erschienen den Zeitgenossen und Kollegen Possarts die Aufgaben des Regisseurberufes nicht. Der Regisseur war damals nicht in dem Masse das künstlerische Gewissen einer Aufführung. Er hatte in der Hauptsache auf Dinge zu achten, die zwar auch heute im Bereiche des Regisseurs liegen, denen wir aber eine nur untergeordnete Bedeutung zugestehen: die Kostüme mussten zur Dekoration stimmen, es musste deutlich, nicht zu schnell oder langsam auf der Bühne gesprochen werden. Stilwidrigkeiten wurden beseitigt. Seine Seele, sein Temperament brauchte der Regisseur nicht in dem Masse wie heutzutage in eine Aufführung zu legen; hauptsächlich verstandesmässig ging er vor. Vielfach war die Leistung eines Regisseurs nicht mehr und nicht weniger als mise — en — scène, wobei er bemüht war, dem grösseren Publikum zu einem leichten Verständnis des Werkes zu verhelfen. Die Bewertung war auch eine ganz andere als heutzutage. Man liest in alten Kritiken nie etwas von einer „Auffassung der Regie", da heisst es nur: „Es wurde glänzend oder flott usw. gespielt." Selbst Ferdinand Gregori („Das Schaffen des Schauspielers", Berlin 1899) sagt vom Regisseur noch im Jahre 1899: „Seine Aufgabe besteht, kurz gesagt, in der stimmungsvollen Vereinigung der auftretenden Personen untereinander und mit dem jeweiligen Schauplatze."

Ich glaubte, auch bei einer kurzen Behandlung Ernst Possarts als Regisseur, diese Dinge zur Sprache bringen zu müssen. Freilich prägt sich, namentlich in späteren Jahren, eine Künstlerpersönlichkeit von solcher Begabung ganz deutlich aus; Possart kommt dann zu Leistungen, in denen er sich als schöpferischer Regisseur glänzend bewährt. Seine Mozart-Inszenierungen sind als Regietaten allerersten Ranges zu bewerten.

Seit 1874 verzichtete er auf die Inszenierung unbedeutender Machwerke mehr und mehr, um sich klassischen Dramen zuzuwenden. Im selben Jahre setzte er ausser „Tasso": „Clavigo", „Tell" und „Emilia Galotti" in Szene. Als Regisseur hatte Possart ein besonders enges Verhältnis zu Schiller. In den Jahren 1876—78 hat er Schillers sämtliche Dramen in Regie genommen. Bemerkenswert ist dabei, dass er die neuerschienene Goedekesche Ausgabe benutzte und bisher gestrichene Szenen wieder spielen liess. 1878 erst werden in Possarts Einrichtung die „Räuber" am Münchener Theater

nicht mehr, wie bisher üblich, im mittelalterlichen Kostüm, sondern im Kostüm der auf den 7jährigen Krieg folgenden Zeit gespielt. Shakespeare und Goethe inszenierte er erst seit den 80er Jahren. Zu Kleist hat Possart gar kein Verhältnis; das ist nicht anders zu erwarten, weil seine Zeitgenossen die Bedeutung dieses Dichters auch nicht annähernd erkannten.

Auf dem Gebiete der Opernregie, dem er sich freilich erst als Intendant zuwandte, hatte Possart sehr bedeutsame Erfolge. Das Opernhafte lag ihm ja nur allzusehr. Sein hohes musikalisches Verständnis und seine hervorragende Regie-Begabung konnten hier vereint wirken. Vor allem liebte er es, prunkvolle Massenaufzüge auf die Bühne zu bringen: Die Festwiese („Meistersinger") und den Brautzug („Lohengrin") beispielsweise liess er sich nicht entgehen. In solchen Szenen konnte er alle Register ziehen und sich als glänzender Massenregisseur bewähren. Georg Schaumberg, langjähriger Münchener Berichterstatter der Zeitschrift „Bühne und Welt", spricht von „genialer Regiekunst Possarts"; nach der Inszenierung der „Stummen von Portici" schreibt er:

„Im dritten Akt feierte die Regiekunst des Intendanten von Possart einen grossartigen Triumph. Die Kampfszene mit dem veritablen Reiterangriff auf die empörten Volksmassen dürfte wohl an täuschender Wirkung das Höchste erreichen, was auf der Bühne überhaupt möglich ist." („B. und W." 5. Jahrg./I).

Von ganz hervorragender Bedeutung sind Possarts Leistungen als Mozart-Regisseur. Mit dem äusserst feinfühligen Generalmusik-Direktor Hermann Levi hat er sich um Mozart grosse Verdienste erworben. Levi hatte die Texte einer gründlichen Revision unterzogen. Possart beseitigte das übertrieben Opernhafte, das sich in den Aufführungen eingebürgert hatte. Die Arien werden nicht mehr vor dem Souffleurkasten gesungen, das Spiel entwickelt sich vielmehr ganz natürlich aus den Gegebenheiten des Textes. Aus singenden Puppen werden unter der Hand Possarts wirkliche Menschen, freilich Menschen der Oper. Die Charaktere, die Situationen werden scharf in ihrer Eigenart herausgearbeitet, ohne Aufdringlichkeit. Bei der Aufführung von „Figaros Hochzeit", die noch heute nach Possartscher Regie in München gespielt wird, hat man seine helle Freude, wie prägnant und doch so fein das Lustspielhafte im Spiel herauskommt. Jede Geste, jeder Gang hat Leben in sich. „Don Juan" ist durch das Münchener Hoftheater aus Verballhornung und Verkümmerung gerettet worden und am 29. Mai 1896 als „Don Giovanni" wieder auferstanden — auf der Drehbühne, die an jenem Abend zum ersten Mal angewendet wurde. — Abschliessend zitiere ich das Urteil Dr. Eugen Kilians („Dramaturgische Blätter", Bd. II):

„Es ist ein Hauptverdienst von Possarts (Opern-) Regie, dass sie alles bloss Opernmässige, alles, was nach einer blossen Musikmacherei für das

Publikum aussehen könnte, nach Möglichkeit zu vermeiden und Wagners Stil-Prinzip in freier, selbständiger Weise auch auf das musikalische Lustspiel anzuwenden suchte."

Auch als Dramaturg war Possart tätig. „König Lear", „Kaufmann von Venedig", „Perikles" und „Coriolan" hat er für die Bühne bearbeitet. Ich beschränke mich damit, darauf hingewiesen zu haben und Kilians Urteil über diesen Punkt anzuführen. In einem Aufsatz, der unter dem Titel „Ernst Possart" im Shakespeare-Jahrbuch 57, 1921, erschienen ist, schreibt er:

„In seinen Bearbeitungen und Inszenierungen steht Possart ganz und gar unter dem Einfluss der damals allgemein gültigen dramaturgischen Anschauungen: Anpassung der Shakespeareschen Dramen an die moderne Dekorationsbühne, tunlichste Verringerung der zahlreichen Schauplätze, dementsprechende Zusammenlegungen und Streichungen, möglichst starke Herausarbeitung theatralisch wirkungsvoller Aktschlüsse."

3. Die Zeit der Gastspielreisen.

Den Grund eindeutig anzugeben, weswegen Possart 1886 das Münchener Hoftheater verliess, an dem er nach glänzenden Erfolgen zu dem Range eines Schauspieldirektors aufgestiegen war, ist man nicht in der Lage. Am 13. Juni verschied Ludwig II., der Possart gönnerhaft zugetan war. Aber Possart sagt selbst, dass er unter seiner Regierung niemals den Posten eines Intendanten erhalten hätte; zu solchen Aemtern wurden nur Adelige berufen. Wenn auch Etat-Abstriche, die nach dem Tode des Königs gemacht wurden, Possart nicht persönlich trafen, so ist doch wohl möglich, dass ihretwegen dem Schauspieldirektor nicht mehr so grosse Mittel für Kostüme und Dekorationen zur Verfügung gestellt werden konnten. Vielleicht fühlte er sich dadurch beengt, oder durch ein Liebesverhältnis — es wird eine berühmte Schauspielerin genannt — in eine schiefe Lage gerückt. Möglicherweise lockten ihn aber auch günstige Aussichten zu sehr, seinen schauspielerischen Ruhm in die weite Welt zu tragen und seine Einnahmen um ein Beträchtliches zu erhöhen. Vom Herzog von Sachsen-Meiningen hatte er nämlich nach einem glänzend verlaufenen Gastspiel, das ihm die Ehrenmitgliedschaft des Meininger Hoftheaters und andere Auszeichnungen eintrug, den Auftrag erhalten, sich an der nächsten Kunstreise der Meininger nach Amerika zu beteiligen. — Jedenfalls erhält Possart den von ihm erbetenen Urlaub auf anderthalb Jahre Ende April 1886 von der Münchener Intendanz. Der Urlaub nahm mit dem 1. Oktober dieses Jahres seinen Anfang. Im letzten Augenblick lehnte Possart seine Teilnahme an der Tournée der Meininger ab, weil er sich mit den Bedingungen nicht einverstanden erklären konnte. Man verlangte von ihm ein zweiundzwanzigmaliges Auftreten im Monat. Unter diesen Umständen konnte er für

die Einhaltung seines Versprechens, gesund und nicht abgespielt nach München zurückzukehren, nicht aufkommen. Possart unternahm nun auf eigene Faust eine Gastspielreise. Zunächst ging er nach Holland und einigen rheinischen Städten. Die ersten Monate des nächsten Jahres führen ihn über Königsberg nach Russland (Riga, Moskau, Charkow, Kiew, Odessa). Im Juni erscheint eine Zeitungsnotiz, nach der Possart für das Oskar-Blumenthal-Theater in Berlin als Sozietär, Schauspieler und technischer Direktor gewonnen sein soll, falls die Lösung der Münchener Verpflichtung möglich ist. Am 13. Juni wird die Entlassung aus dem Verbande der Münchener Hofbühnen genehmigt, zwei Wochen später wird er Ehrenmitglied des Münchener Hoftheaters, eine sehr hohe Auszeichnung, die nur sehr wenigen verliehen wurde; Possart als dem 5. Possart tritt dann in das Blumenthaltheater ein, dem er aber nicht lange Zeit angehört. Nach der kurzen Berliner Zeit — das Publikum seiner Vaterstadt war nicht sein dankbarstes — absolviert er eine lange Reihe von Gastspielen, die ihn nach aller Herren Länder führen. 1887 tritt er in den grösseren Städten des Rheinlandes, in Leipzig und Stuttgart auf. Er besucht dann Holland, kehrt nun in rheinischen Städten ein und fährt daraufhin von Bremen nach New York. Vom 27. Dezember 1887 bis zum 15. Mai 1888 hat er 127 Abende vor den Amerikanern gespielt und ist mit einer Einnahme von rund neunzigtausend Mark nach Deutschland zurückgekehrt. Die Monate Juni und Juli sind der Erholung gewidmet in fast all diesen Jahren. Vom September bis Dezember ist er dem Lessingtheater in Berlin verpflichtet. Im Februar 1889 ist er wieder in Holland, im März in Königsberg, im April in Budapest, im Juni in Prag. Den nächsten Monat spielt er in Leipzig. Dann begibt er sich auf seine zweite Amerikareise; vom 29. Oktober 1889 bis 19. April 1890 tritt er (166 mal) in New York, Chicago, St. Louis und anderen amerikanischen Städten auf. Am 11. Dezember kehrt er von der 4. Hollandreise nach Deutschland zurück, wo er bis Mitte März bleibt. Er kommt nun zum zweiten Mal nach Moskau (22. März—24. April). Bis zu seinem Wiederauftreten auf der Münchener Bühne (vom 15.—26. März 1892) kehrt er nur noch in deutschen Theatern ein. In Breslau, Bonn und Köln wirkt er in Königsdramen-Cyklen mit. Kurz vor Ausbruch des Krieges kam er von einer grösseren Reise durch Russland zurück. In Amerika ist er nicht wieder gewesen. In Wien ist er merkwürdigerweise nie aufgetreten, es sei denn als Rezitator.

Possarts Gastspiele waren von einem ungewöhnlichen Erfolg begleitet. Von seinen für damals äusserst hohen Einkünften ganz abgesehen, hat Possart grandiose Beifallsstürme erlebt und ist, immer wieder mit Kränzen, Blumen und kostbaren Geschenken überschüttet, heimgekehrt. Er vermerkt diese Dinge

sehr gewissenhaft im Tagebuch. Das amerikanische und russische Publikum scheint vor Begeisterung geradezu gerast zu haben. — Meist reiste Possart allein, zuweilen nahm er sich ein ganzes Ensemble mit, vor allem, wenn er nicht in deutschen Theatern des Auslandes auftreten konnte.

Zum Repertoire der Gastspiele gehörten besonders Rollen, die er in München gespielt hatte. Selbstverständlich bevorzugte er tragende Rollen. Ich komme bei der Aufzählung aller seiner bedeutenden Rollen auf sein Gastspiel-Repertoire zurück. Ich wüsste nur zwei davon zu nennen, in denen er lediglich in Gastspielen aufgetreten ist: Falstaff (Oktober 1887) und Harpagon.

4. Possart als Intendant.

Nach einer Reihe von Gastspielen in München tritt Possart, des jahrelangen Reisens müde, Ende März 1892 in Unterhandlungen mit dem Hoftheater ein, die zum Engagement als Schauspieler ab 1. Oktober 1892 führen. Es ist anzunehmen, dass er sich bei seinem Wiedereintritt in den Verband der Münchener Bühnen höheren Erwartungen hingab. — Karl Freiherr von Perfall hatte nach dem Weggange des bisherigen Leiters, des besonders in verwaltungstechnischer Hinsicht verdienstlichen Intendanz-Rates Wilh. Schmidt, Ende 1867 die Leitung des Münchener Hoftheaters übernommen. Ihm hat dieses Institut viel zu verdanken. Bisher „Hofmusik-Intendant", hat er als Generalintendant seine musikalische Begabung dem Theater zugute kommen lassen. In seine Zeit fällt der Aufstieg Wagners, dessen Musik er eigentlich nicht gerade liebte. Trotzdem hat Perfall in den 25 Jahren seiner Tätigkeit als Leiter der Hoftheater Wagner über 730 mal aufführen lassen, während Mozart, Weber und Lortzing es nur auf über 200 Aufführungen gebracht haben. Dabei hat er nicht etwa das Schauspiel zu kurz kommen lassen. Er ist es gewesen, der durch die Aufführung der „Nordischen Heerfahrt" (1876), der „Stützen der Gesellschaft" (1878), der „Nora" (1880) und der „Hedda Gabler" (1881) Ibsen die deutsche Bühne erobern half; 1889 folgte „Ein Volksfeind". Die Aufführung der „Stützen der Gesellschaft" war die erste auf einer deutschen Bühne überhaupt, und es gehörte Mut dazu, sie auf einem Hoftheater zu wagen. Den Byronschen „Manfred" hat er der deutschen Bühne gewonnen; solange Possart die Titelrolle spielte, konnte er sich auf dem Theater halten. — In vornehmer, ruhig-sachlicher Weise leitete Perfall das Theater. Die Initiative auf dem Gebiete des Schauspiels überlies er in der Hauptsache Possart, seitdem dieser zum Schauspieldirektor aufgerückt war; sein Hauptinteresse galt der Oper. Perfall hat einige Neuerungen eingeführt, die sich sehr gut bewährten. Bis zu seiner Zeit

wurde in München durchgehend ohne Ferien gespielt. Jetzt wurde dem gesamten Personal im Juli Erholung gegönnt. Im August konnten dann vor den Fremden, von einem erfrischten Ensemble ausgeführt, Stücke gegeben werden, die vor dem Münchener Publikum gut bestanden hatten. Diese Massnahme machte natürlich das Münchener Theater in weitesten Kreisen bekannt und hob seinen Ruf. Von hier zu den Wagner- und Mozart-Festspielen war nur ein Schritt. — An Bühnenhäusern standen ihm das weite, geräumige Hoftheater und das kleinere, intime Residenztheater zur Verfügung. 1872 führte er folgende wichtige Verwaltungsmassnahme ein: im Hoftheater liess er Opern und grosse Schauspiele, im Residenztheater kleinere Schauspiele — Kammerspiele würden wir heute sagen — und besonders Lustspiele, Stücke also, die nach einer intimeren Wirkung verlangten, spielen. Dadurch wurde er nicht nur künstlerischen Anforderungen gerecht, es wurde auch die Zahl der wöchentlichen Vorstellungen vermehrt. Bis dahin war das Residenztheater noch nicht in ständigen Betrieb genommen worden. Seinen Nachfolgern konnte es jetzt nicht mehr schwer fallen, nach der Erbauung des Prinzregenten-Theaters die Drei-Teilung in: grosse Oper (Hoftheater) — — Kammerspiel und kleine Oper (Residenztheater) — — Schauspiel grossen Stils (Prinzregenten-Theater) einzuführen.

1893 legte Freiherr von Perfall die Leitung der Münchener Hoftheater nieder, und Possart wurde — zunächst unter dem Titel Generaldirektor — an seine Stelle berufen. Seit 1895 konnte sich Possart Intendant nennen. Nach einer Reihe von „künstlerisch angehauchten Kavalieren" (wie Schaumberg treffend sagt), darunter einigen von wirklich künstlerischer Befähigung, war Possart der erste bürgerliche, der des Titels „Intendant" gewürdigt wurde. Das will etwas sagen! Schmidt, Perfalls Vorgänger, war „nur" Intendanz-Rat.

An der Tätigkeit Possarts als Intendant ist eine sehr scharfe Kritik geübt worden. Man hat ihm immer wieder vorgeworfen, er habe das Schauspiel völlig vernachlässigt. Soweit sich dieser Vorwurf nicht auf das moderne Schauspiel bezieht, ist ihm nicht beizustimmen. Zu jener Zeit war man förmlich von einer Novitäten-Wut besessen. Im „Münchener Schauspielhaus" jagte eine Neuheit die andere. In einer Saison brachte der Leiter des Theaters, Georg Stolberg, kurz hintereinander: „Biberpelz", „Jugend", „Gespenster", „Gläubiger" allein von erwähnenswerten Dramen auf die Bühne. Zweifellos hat sich das „Schauspielhaus" für den Naturalismus in München grosse Verdienste erworben. — Possart, als Leiter eines Hoftheaters, war in mehrfacher Hinsicht gebunden. Ferner muss man bedenken, dass er in einer Zeit aufgewachsen ist, die das klassische Drama über alles liebte. Er hat sich vor dem

Naturalismus ganz bewusst verschlossen. Es ist sehr wohl anzunehmen, dass er den zerstörerischen Einfluss des naturalistischen Dramas instinktiv erfasste. Jedenfalls ist ihm deutlich bewusst geworden, dass der Nachwuchs an Schauspielern in manchen künstlerischen Fragen der Zucht entbehre. Das formale Element der Kunst wurde ausser Acht gelassen, die Pflege der Sprachtechnik, deren Meister er war, arg vernachlässigt. Er konnte zum modernen Drama, selbst zu Ibsen, gar kein Verhältnis finden; einmal gibt er dem auch öffentlich Ausdruck. Anlässlich des 75. Geburtstages Henrik Ibsens lässt die Zeitschrift „Bühne und Welt" eine Rundfrage an verschiedene Dozenten, Schriftsteller und Bühnenkünstler ergehen über ihre Ansicht von Ibsen. Possart schreibt dort (Märzheft 1903):

„Ein Dichter von so mächtiger Eigenart, wie Henrik Ibsen, wird immer seine Gegner haben; solche, die alles, was ausserhalb ihres Gedankenkreises liegt, nicht fassen können; — andere, die der Pikanterie wegen zu den grundsätzlichen Nörglern gehören; — jene, die auf eine neue, ganz ungewöhnliche Dichter-Erscheinung mit scheelen Blicken herabsehen und sie daher weder anerkennen können, noch wollen; — endlich alle, denen zwar die rücksichtslose Schroffheit seiner Originalität, sowie die Meisterschaft in dem monumentalen Aufbau seiner Dramen imponieren, die aber mehr oder minder in diametralem Gegensatz zu seiner Kunstrichtung und Lebensauffassung stehen. Ich selber stimme unverhohlen dem alten knorrigen Laube bei, der allzeit die Meinung verfochten hat: die dramatische Kunst müsse in letzter Spitze ein Element des Wohltuenden in sich tragen; daher dürfe das Herz nicht schreiend „nein" sagen zu dem, was uns der Dichter auf der Bühne vor Augen führt."

Ausser den Befehlen des Hofes hatte Possart als Hoftheater-Intendant auch den Wünschen des Publikums Rechnung zu tragen. Sein Publikum trug nach modernen Dramen kein starkes Verlangen: Hartlebens „Der wahrhaft gute Mensch" fiel durch; nur die Achtung vor dem Namen Gerhart Hauptmanns bewahrte „Schluck und Jau" vor einer energischen Ablehnung. Solche Erfahrungen machten Possart den modernen Autoren gegenüber noch skeptischer. Nun kann man aber nicht sagen, dass er fanatisch jedes moderne Drama abgelehnt hätte. Gespielt wurde ausser den oben erwähnten Stücken „Der arme Heinrich", „Michaël Kramer", Björnsons „Johanna"; Otto Ernsts „Jugend von Heute" wurde zu einem Saison-Erfolg; Max Halbes „Tausendjähriges Reich", das in Berlin abgefallen war, erlebte in München eine sehr freundliche Aufnahme. — Schliesslich hatte Possart nach altem Brauch die in München wohnenden Poëten zu berücksichtigen.

Das eine ist wahr: Possart wartete immer den Erfolg von neuen Stücken an anderen grossen Bühnen ab, ehe er an eine Erwerbung für sein Theater dachte; Initiative auf dem Gebiete des Schauspiels hatte er nicht. Der Uraufführungsverpflichtungen — es kommen sechs unbedeutende Machwerke in Frage

— entledigte er sich in grösster Eile im Jahre 1904. — Eine Unterlassungssünde seines Vorgängers machte er im selben Jahre gut: „Gyges und sein Ring" erscheint in München als Erstaufführung. —Vielleicht ist die ungekürzte Aufführung der Königsdramen Shakespeares (die erste in Deutschland), die Regisseur Josza Savits angeregt hatte, wichtiger und wertvoller für die Kunst gewesen, als die teilweise Boykottierung der modernen Dramen. Shakespeare und die deutschen Klassiker wurden fleissig gegeben; immer unter Mitwirkung Possarts. Das habe ich noch nicht erwähnt: für Possart verstand es sich von selbst, während seiner Regisseur-, Schauspieldirektor- und Intendantenzeit trotz riesiger Arbeitsüberlastung als Schauspieler aufzutreten. Er war in allen Dingen die Seele seines Instituts, und man kann sich vorstellen, wie mitreissend es für das gesamte Theater-Personal gewesen sein muss, wenn der Herr Intendant überall energisch mitarbeitete, ja sogar als Rolle unter Rollen auftrat. — Man darf nun nicht annehmen, dass in den Münchener Klassiker-Vorstellungen dieser Jahre „modern" gespielt wurde, etwa so, wie bei Otto Brahm in Berlin. 1901 wurde Possart 60 Jahre alt; ohne irgendwie senil zu werden, war er der alte geblieben, und er konnte sich mit der modernen Spielweise nicht befreunden. Aber überall fühlte man doch das Wirken einer ganzen Persönlichkeit.

Der Vorwurf der Vernachlässigung moderner Dramen kann Possart keineswegs erspart bleiben. Nur, scheint mir, wäre der Ruf nach Aufführungen von Kleist berechtigter gewesen. Aber welcher Vorteil wäre der Kunst erblüht, wenn Possart mit innerem Widerstreben seine Arbeitskraft in den Dienst des von ihm nicht geliebten Naturalismus gestellt hätte, und seine Taten auf dem Gebiete der Oper, der Regie, der Theater-Verwaltung und -Technik ungeschehen geblieben wären?

Von den glänzenden Mozart-Aufführungen im Verein mit Hermann Levi war schon die Rede. Dieselben Bestrebungen hatten sich schon in den 50er und 60er Jahren in Karlsruhe geltend gemacht, wo Eduard Devrient mit Joseph Strauss, später mit Levi, auf die Originaltexte und -partituren zurückgingen. München war für solche Arbeiten viel günstiger daran, und Possart war ein grösserer Regisseur als Devrient. Die Karlsruher Bemühungen um sorgfältigste Aufführungen Morzartscher Werke haben ausserhalb dieser Stadt keinen grossen Widerhall gefunden. München besass viel bessere Kräfte als Karlsruhe; das Residenztheater ist für die Darbietungen Mozartscher Musik geradezu ein idealer Raum. Die Münchener Mozart-Aufführungen waren vorbildlich und mustergültig. Mit der Wiedergeburt Mozarts, die von München ausging, ist der Name Possart eng verknüpft. Die Erstaufführungen fallen in die Jahre 1895—1898. Noch heute finden in München im

August Mozart-Festspiele im Zusammenhang mit Wagner-Festspielen statt.

Mit solcher Selbständigkeit und Eigenart, wie bei Mozart, ist Possart bei den Inszenierungen der Wagnerschen Tondramen, die auch in seine Intendantenzeit fallen, nicht vorgegangen. Gewisse Anlehnungen an das Bayreuther Muster sind nicht zu leugnen. In der Beherrschung des Chores und der Komparserie hat er Bayreuth übertroffen. In den Spuren der Meininger bewegte sich Possarts Schaffen als Regisseur hier wie überall. Er hat zweifellos Wagner in szenischer Hinsicht zu eminenter Wirkung geführt. Die Aufführungen in Bayreuth und München werden wohl rein szenisch auf gleicher Höhe gestanden haben. Die Auseinandersetzungen mit den Erben Wagners, die nicht ausbleiben konnten, hat Possart durch geschickte Verhandlungen und Vereinbarungen beendigt, die für beide Teile annehmbar waren. Sie ergaben sich daraus, dass München seit dem Jahre 1901 ein eigenes Festspielhaus besitzt. Es wurden Abkommen getroffen, wonach während der Bayreuther Saison nur diejenigen Werke für München in Betracht kommen, deren Aufführung in Bayreuth nicht vorgesehen ist.

Von nennenswerten Erstaufführungen und Neueinstudierungen auf dem Gebiete der Oper sind zu erwähnen: „Die Bajazzi", „Der schwarze Domino", „Hänsel und Gretel", „Des Teufels Anteil", „Die weisse Dame", „Fra Diavolo", „Die Rose vom Liebesgarten", „Der Barbier von Bagdad". Uraufgeführt wurden in Possarts Intendantenzeit — und Possart war nahezu sein eigener Operndirektor: „Der Bärenhäuter" und „Die neugierigen Frauen".

Der Gedanke, in München ein Wagner-Festspielhaus zu errichten, ist bekanntlich nicht neu. Wagner selbst hatte sich damit getragen und bei Ludwig II. grosses Interesse für den Plan gefunden. Gottfried Semper wurde beauftragt, den Entwurf zum Festspielhaus auszuführen. Der Entwurf war lange fertig gestellt, eine schöne Stelle an der Isar als Bauplatz in Aussicht genommen. Wagner liess jedoch seinen Freund Semper im Stich; die Angelegenheit verlief im Sande. Das ist ewig schade; denn nach Sempers Entwurf zu urteilen, wäre ein Theater reinen Stiles erbaut worden, vor allem war die Lage des vorgesehenen Bauplatzes (auf dem Höhenzug direkt an der Isar) weit schöner als die Lage des „Prinzregenten-Theaters". Nur in bühnentechnischer Hinsicht wäre der Bau Sempers mit dem Prinzregenten-Theater nicht zu vergleichen.

Die Geschichte des Prinzregenten-Theaters ist etwas dunkler Art. Seine Entstehung hat es vor allem einer Finanzaktion zu danken, die man mit einigem Recht als Bodenspekulation ansprechen könnte. Eine Reihe Finanzleute schlossen sich zu

einem Konsortium zusammen, das die nötigen Geldmittel aufbrachte. Es ist verdienstvoll von Possart gewesen, der als geistiger Urheber des Unternehmens zu bezeichnen ist, dass er die Pläne des Konsortiums in eine für die Kunst erfreuliche Bahn lenkte. In enger Fühlung mit den Architekten (Firma Heilmann u. Littmann) überwachte er zusammen mit dem Obermaschineriedirektor Lautenschläger alle Phasen des Baues. Die Schwierigkeiten, auf die Possart beim Münchener grossen Publikum stiess, waren nicht gering, und es bedurfte der tatkräftigen Unterstützung des Richard-Wagner-Vereins, das Unternehmen dem Ziele zuzuführen. Das Theater wurde nach seiner Fertigstellung dem Hof gegen eine mässige Pachtsumme zur Verfügung gestellt. Mit amphitheatralischem Zuschauerraum ohne Logenränge in Anlehnung an das Bayreuther Festspielhaus errichtet, enthält es 1106 Sitzplätze. Die Bühnenanlage von beträchtlichen Ausmassen (29,5 Meter breit, 44 Meter hoch, 23 Meter, mit der Hinterbühne 37 Meter, tief) ist das Werk Lautenschlägers.

Lautenschläger war ein Bühnentechniker von internationalem Rufe, sein Rat wurde von vielen Bühnen erbeten. 1896 konstruierte er als erster in Europa eine Drehbühne, durfte aber nur die einfache Drehscheibe ausführen, die im Residenztheater eingebaut und erstmalig zur Inszenierung des „Don Giovanni" benutzt wurde. Es war ihm wohl nicht bekannt, dass das japanische Theater schon seit Jahrhunderten eine regelrechte Drehbühne besitzt. Lautenschläger ist auch die Einführung der elektrischen Beleuchtung ins Theater zu verdanken. Es wird vielfach vergessen, dass das Münchener Residenztheater als erstes Theater überhaupt das elektrische Licht anwandte und damit eine Neuerung einführte, die besonders in Verbindung mit dem Bogenlicht und der Erfindung des Rundhorizontes *) eine vollständige Umgestaltung des Aufbaues der Szenerie zur Folge hatte. Rundhorizont und die Ausleuchtung der Bühne mit den nun möglichen verschiedenen Lichtstärken und Farben machte das bis dahin herrschende Kulissen-, Sofitten- und Rundbogensystem hinfällig. Vor dem 23. Mai 1883 hat man einen verdunkelten Zuschauerraum überhaupt nicht gekannt. Dieser Tag brachte die Einführung der elektrischen Beleuchtung im Residenztheater. 1885 folgte das Münchener Hoftheater und erst 1887 das Berliner und Wiener Opernhaus.

Mit einer Aufführung der „Meistersinger", in der Possart all seine Regiekunst spielen lassen konnte, wurde das Prinzregenten-Theater am 21. August 1901 eröffnet. Possart siegte auf der ganzen Linie. — An eine regelmässige Benutzung des neuen

*) (Brandt, 1869)

Theaters zu Abendvorstellungen konnte nicht gedacht werden, weil es damals noch ganz ausserhalb Münchens lag und noch nicht durch die Strassenbahn mit dem Zentrum der Stadt in Verbindung stand. Als Wagner-Festspielhaus war es erbaut, als solches wurde es auch verwendet. Um es in der übrigen Zeit nicht unbenutzt stehen zu lassen, richtete Possart fürs Prinzregenten-Theater Klassiker-Vorstellungen ein. Sie fanden nachmittags statt und wurden bald sehr beliebt. Der Eintrittspreis war nicht sehr hoch und für alle Plätze derselbe; so kam es, dass namentlich die Jugend in grossen Scharen an diesen Vorstellungen teilnahm. Der Name Possarts, der meistens als Schauspieler oder Regisseur, nicht selten auch in beiden Eigenschaften mitarbeitete, wirkte wie ein Magnet. Die Einrichtung wurde eingeweiht am 12. Oktober 1901 mit „Wallensteins Lager" und den „Piccolomini". Der Betrieb an den beiden anderen Bühnen, die unter Possarts Leitung standen, wurde durch das neue Theater in keiner Weise gestört. Nur stellte sich bald heraus, dass diese Nachmittagsvorstellungen mit Unterbilanz arbeiteten.

Während seiner Intendantentätigkeit hat Possart Neuerungen eingeführt, die immerhin erwähnenswert sind. Ausser der Anschaffung der neuesten bühnentechnischen Maschinen und von Apparaten, die eine grössere Feuersicherheit gewährleisteten, hat er die Bühne des Residenztheaters erweitern und im Wandelgange des Hoftheaters eine „Ahnengalerie" anlegen lassen. Die Bilder verdienstvoller Regisseure und Schauspieler wurden dort angebracht. Er schuf eine Unfallversicherung für Schauspieler und Zuschauer. — Der Interessen des Standes, aus dem er hervorgegangen war, hat er sich immer wärmstens angenommen. Mit Ludwig Barnay, Hugo Müller, Josza Savits und anderen Bühnenkünstlern gehört er zu den Gründern der „Genossenschaft deutscher Bühnenangehörigen" (Weimar 1871). Possart ist übrigens nicht ohne Einfluss gewesen auf die vorbildliche bühnentechnische Einrichtung der Württembergischen Landestheater (wie sie jetzt heissen) in Stuttgart und ihre praktische und schöne Anlage. — Auch schauspielerischen Privatunterricht hat er erteilt; seine bekanntesten Schüler sind Ferdinand Bonn und Mathieu Lützenkirchen.

Es ist gar keine Frage, dass in den letzten Jahren seiner Tätigkeit als Intendant Possarts unerhörte Arbeitskraft nachliess. Die Nichtbeachtung des modernen Dramas wurde ihm immer häufiger vorgeworfen; und schliesslich hatte der Naturalismus sein volles Recht, sich auch am Münchener Hoftheater Geltung zu verschaffen. Die Stilwidrigkeit zwischen der schauspielerischen Leistung Possarts und seiner Anhänger einerseits, und eines modernen Künstlers wie Lützenkirchens andererseits, wurde immer eklatanter. Es wurde als recht

störend empfunden, dass einige Bühnenmitglieder, namentlich Sänger, wiederholt monatelang von München abwesend waren. Endlich arbeiteten die Bühnen mit einem Defizit, das allerdings für unsere heutigen Begriffe sehr gering war. — Im September 1904 verschaffte sich Possart durch Wagner-Festspiele (im Prinzregententheater) und Mozart-Festspiele (im Residenztheater) einen glänzenden Abgang als Intendant und Regisseur. Der 40. Jahrestag seines ersten Auftretens in München trug ihm Ehrungen in Hülle und Fülle ein (8. Juni). 1905 spielte er noch einmal seine grossen Rollen; es ist, als ob er zeigen wollte, was er noch alles kann. Man fühlt ganz deutlich, wie schwer es ihm fiel, zu gehen. Am 1. Oktober 1905 verliess er seine langjährige Wirkungsstätte.

Der Spiel-Dämon in ihm war so gewaltig, dass er sich bei allen möglichen Gelegenheiten nur allzugern zum Auftreten bewegen liess. In völliger körperlicher Rüstigkeit spielte er als 73jähriger den Franz Moor. Sein letztes Auftreten in München wird 1918 gewesen sein zur Feier des 100jährigen Bestehens des Hoftheater-Gebäudes; er spielte den Nathan.

In den letzten Jahren seines Lebens hat Possart sein stupendes Gedächtnis verloren; der einfachsten Dinge des täglichen Lebens konnte er sich nicht mehr erinnern. Das machte sich besonders nach dem Tode seiner Frau (8. August 1919) geltend; seine Lebenskräfte verloren sich von nun an immer schneller. Er verbrachte seine letzten Tage bei den Töchtern in Würzburg oder Berlin. Am 8. April 1921 starb er, beinah 80jährig, in Berlin, im Hause seiner Tochter Anna. Die Leiche wurde nach München überführt und dort feierlich beigesetzt.

B) Possart als Schauspieler.

I. Seine Schulung und seine Tätigkeit bis zur Anstellung in München.

1. Unterricht bei Wilhelm Kaiser.

Bei der jetzt beginnenden Behandlung von Possarts schauspielerischer Schulung bin ich in der Hauptsache auf Possarts Buch „Erstrebtes und Erlebtes" und auf sein Tagebuch als Quellen angewiesen.

Wie schon bemerkt wurde, dauerte der Unterricht bei Wilhelm Kaiser vom Sommer 1858 bis zum Sommer 1860; er fand nur des Sonntags, 1—3 Stunden lang, statt. In Possarts Schilderung erscheint Kaiser als ein ernster, sympathischer Mensch; Kaisers Bild zeigt einen klugen, energischen Kopf. — Ein längeres Engagement am Theater in Oldenburg gab Kaiser auf, um nach Hannover zu gehen. Nach einer zehnjährigen Wirksamkeit daselbst als Darsteller und Regisseur — er war zum Oberregisseur aufgerückt — folgte er dem Rufe an das Berliner Kgl. Schauspielhaus. Den ihm später dort angebotenen Posten als Schauspieldirektor lehnte er ab, aber als Stütze des Direktors Düringer und des Intendanten Botho v. Hülsen machte er sich längere Zeit unentbehrlich. Aus seinem Rollenkreis nenne ich: Wallenstein, Alba, Präsident („Kabale und Liebe"), Mephisto, Jago, Odoardo Galotti und Wachtmeister Werner. Die beiden letzten Rollen und den Nathan hat er im ersten Münchener Gastspiel 1854 mit gutem Erfolg gespielt. Possart äusserte sich über Kaisers schauspielerische Fähigkeiten folgendermassen: „Gerade die Eigenschaften, die Wilhelm Kaiser zu einem unvergleichlichen Lehrer prädestinierten, die stete Besonnenheit, das kritische Abwägen, hemmten den Flug seiner Empfindungen, und die nie versagende Aufmerksamkeit auf die Regeln der Technik im gesamten äusseren Apparat der Schauspielkunst erstickte den göttlichen Funken, der zündend hinüberspringen soll von dem Darsteller in das Herz des Auditoriums."

Mit einer echt deutschen Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit hat sich Wilhelm Kaiser der schauspielerischen Ausbildung Possarts angenommen. Pedantisch genau achtete er auf eine reine und deutliche Aussprache seines Schülers. Er vermittelte ihm eine tiefe Ehrfurcht vor dem Dichterwort, an der Possart immer festgehalten hat. Bei Kaiser wurde Possart zu gründ-

lichem, fehlerfreiem Lernen erzogen. Mit Fleiss und Ausdauer gab sich der Schüler der Erlernung einer richtigen und guten Aussprache durch tägliche Tonübungen hin. Zugleich steigerte er die Leistungsfähigkeit seines Gedächtnisses. Täglich lernte er 24 Druckzeilen Goethescher oder Lessingscher Prosa auswendig. Diesem Brauch blieb er lange treu; dadurch hat er den Umfang seines Gedächtnisbesitzes ungemein vergrössert. Durch strenge Beachtung der Gesetze einer richtigen Sprachbehandlung kräftigte sich sein Organ. Kaisers systematischer Lehrplan umfasste noch viel mehr: die Mimik kommt zu ihrem Recht, auf Haltung und Gang des Schülers wird gesehen, die Geste gepflegt. Mit Klugheit und Geduld wird der Schüler behandelt: nicht blindlings soll er den Weisungen des Lehrers folgen, er muss das Richtige selbst finden. Freilich wird mit gewisser Beharrlichkeit an dem als richtig Erkannten festgehalten. Es ist verständlich, dass Kaiser den Schüler beim Rollen-Studium selbständig arbeiten liess, nachdem er ihn, fast unmerklich, auf den richtigen Weg geführt hatte. Fragen, die ins Arbeitsgebiet des Dramaturgen und Regisseurs fallen, werden behandelt, teilweise in schriftlichen Ausführungen. Praktische Theaterkritik wird getrieben. Possart schreibt: „Auch die Einstudierung des Dramas, das Zusammenspiel, das Eingreifen des Chores, die Komparserie und das äussere Gewand, das der Regisseur dem Stücke verlieh, unterlagen eingehender Besprechung." Ihnen lagen Aufführungen am Kgl. Schauspielhaus zu Grunde. *)

Die Fülle von Anregungen, die auf den jungen Theaterbesucher einströmten, wurden von Kaiser in die richtigen Bahnen gelenkt. Ein gutes Urteil war diesem vornehmen, gebildeten und weitsichtigen Manne zuzutrauen. Kurz: in den verschiedensten Gebieten des Theaterbetriebes, in denen Possart später selbständig weiter arbeitet, wurde von Kaiser ein wirklich solider Grund gelegt. In das Handwerkliche des Schauspielberufes führte Kaiser den jungen Possart mit Sorgfalt ein. Possart macht daraus kein Hehl; in seinen Memoiren findet er schöne Worte der Dankbarkeit für den Lehrer und väterlichen Freund.

Vom Sommer 1860 an genügt Possart ein Jahr seiner Dienstpflicht beim 2. Garderegiment. Er war gerne Soldat; er schreibt: „Es war ein gewinnbringendes, für meine körperliche,

---

*) Kurz sei an die Künstler erinnert, die damals dort wirkten: Ludwig Dessoir, Theodor Döring, Hermann Hendrichs, Theodor Liedtke, Auguste Stich-Crelinger, Lina Fuhr; in komischen Rollen: Minona Frieb-Blumauer, Charlotte Birch-Pfeiffer und wiederum Döring; Karl Stawinsky, den Possart namentlich als Inszenierer Shakespearescher Dramen rühmt, und seit 1859 Düringer, unterstützt von Kaiser, als Regisseure. Der Leiter der Bühne war Botho v. Hülsen.

wie seelische Entwicklung gleich gedeihliches Jahr." Während seiner Soldatenzeit betrat er das erste Mal die Bretter, die die Welt bedeuten. Im Liebhaber-Theater „Urania" war es, in dem manche unserer grössten Schauspieler zum ersten Mal aufgetreten sind. Sein Lehrer hatte ihn an den Leiter, Oberregisseur Böttcher, empfohlen. „Graf v. Bruchsal — Herr Ernst" hiess es auf dem Zettel. Der Vater hatte es verboten, den ehrlichen Namen Possart auf einen Theaterzettel setzen zu lassen. Die Darstellung gefiel, auch Böttcher war zufrieden und gab ihm noch einige etwas grössere Rollen: einen komischen Diener in „Der beste Ton" von Töpfer, Rabbi Santos („Uriël Acosta"), Schauspieler („Hamlet"). Dem Kommissionsrat Heinrich, den Possart den eigentlichen Begründer des Theater-Agentenwesens nennt, fiel das Spiel des Einjährig-Freiwilligen auf, aber die Direktoren wollen ihn nicht nehmen: er hat keine Theaterfigur. Heinrich „verkauft ihn unsichtbar" („Erstr. u. Erl.") an den Breslauer Theaterdirektor und setzt in den Kontrakt die Bedingung einer zweimonatlichen Probezeit. Der Vater unterschreibt den Vertrag des noch minorennen Sohnes, der am 1. Oktober 1861 in Breslau eintrifft.

2. Engagements in Breslau, Bern und Hamburg.

Die erste Rolle, die Possart an einem wirklichen Theater spielte, sein eigentliches Debüt, war Siegfried von Mörner. Ein Kollege hatte diese Rolle wegen Erkrankung in letzter Minute abgegeben. Obwohl Possart deshalb zu ihrem Studium sehr wenig Zeit hat, gefällt er. „Er schreit zwar etwas, aber er schreit wenigstens schön." („Erstr. u. Erl."). Er bekommt den Fortinbras im ungekürzten „Hamlet", und Emil Rhode, mit dem er später lange Jahre in München wirkte, kann ihm mitteilen, dass der Chef zufrieden war. Als Inder Matali im „Nabob" (Gottschall) wird Possart zum ersten Mal bei offener Szene gerufen. Dieser Inder will den Entführer seiner Schwester ermorden, der Versuch misslingt, und voll Verzweiflung gibt er sich selbst den Tod. Possart muss wirklich hinreissend gespielt haben: ein Mann, der Tags zuvor einen Mord begangen hatte, wird von seiner Darstellung so erschüttert, dass er vom Theater weg zur Polizei eilt und sich der Behörde stellt.

Aus der Zeit des Breslauer Engagements, das für Possarts schauspielerische Entwicklung im allgemeinen nicht von so grosser Wichtigkeit ist, verdient, so scheint mir, eine Tatsache hervorgehoben zu werden: sein Ringen mit der allgemein üblichen Spielweise eines Intriganten. Er hatte die Rolle des Jago erhalten; daran knüpft er in „Erstr. u. Erl." die Betrachtung, wie man eine derartige Rolle spielen müsse. Man wird nicht annehmen, dass seine Gedankengänge über dieses Thema schon

damals von der Schärfe waren, mit der er sie viele Jahre später schriftlich festlegte; wahrscheinlich wurde aber in Breslau der Anstoss gegeben für Possart, sich mit derartigen Fragen auseinander zu setzen.

Man kann die Figur eines Verbrechers auf der Bühne etwa auf zwei verschiedene Arten gestalten. Entweder als eine besondere Spezies Mensch, die nur auf dem Theater zu finden ist, d. h. als einen „Theaterbösewicht". Ein solcher ist nur auf grobes Theater abgestimmt. Er hat gemeinhin eine sehr unsympathische Maske, ein schielendes, gemeingefährliches Auge, eine hässliche, bisweilen verwachsene Gestalt. Seine gezwungene Sprache erscheint unsympathisch; wo es irgend möglich ist, fletscht und knirscht er mit den Zähnen. Ein Theaterbösewicht g e h t nicht über die Bühne, er schleicht. Raubtierartig wie da, zeigt er sich im Gebrauche seiner Finger: er bewegt sie wie Klauen. Und — was das Entscheidende ist: in j e d e m A u g e n b l i c k zeigt er sich als ein Verbrecher, auch wenn er mit denjenigen Menschen auf der Bühne steht, auf die seine Intrigen abzielen. Seine Verworfenheit wird ihm von jedem Zuschauer leicht von der Stirn abgelesen. Man fragt sich immer nur, ob seine Mitspieler taub oder blind sind. — Der Schauspieler, der die a n d e r e Möglichkeit für die richtige hält, sieht eine Unnatürlichkeit darin, dass der Theaterbösewicht immer, also auch vor seinen Mitspielern, seine Gemeingefährlichkeit offen zur Schau trägt. Dieser Künstler sagt sich ganz richtig, man würde ein so offensichtlich gefährliches Individuum sofort entlarven und unschädlich machen. Demnach wird er im allgemeinen sich als ein ganz natürlicher Mensch geben und lediglich in den Szenen, in denen er auf der Bühne allein ist, seine Verbrechernatur (theatermässig übertrieben) offenbaren; d. h.: er wird sich nur zeitweilig gleichsam als Theaterbösewicht zeigen, nur vor dem Publikum, nicht vor den Mitspielenden. — Der ersten Möglichkeit huldigen und haben gehuldigt eine ganze Reihe von Schauspielern. Auf diese Art zu spielen, ist leichter, ausserdem verspricht sie eine viel grössere Wirkung beim Publikum. Man kann nach einem gewissen Schema spielen, das zwar nicht aufgezeichnet wurde, aber doch besteht und bestand.

Nicht nur als Künstler seiner Zeit, auch aus dem Gefühl der Selbständigkeit und des Stolzes wendete sich Possart von diesem Schema ab. Das muss festgehalten werden. Wenn auch Possarts Bemerkungen sich nur auf die Darstellungsweise des Jago beziehen, so stehe ich nicht an, sie zu verallgemeinern und sie auch auf andere Intriganten und Verbrecher vom Schlage Jagos anzuwenden, zumal man durch zahlreiche Kritiken darin bestärkt wird. Von der Darstellung des Jago sagt Possart: „Wenn man unbefangenen Geistes herauslesen will aus diesem

Drama, nicht in die Dichtung künstlich hineinkonstruieren, was nicht darin steht, so kann nur diejenige Wiedergabe des Jago stichhaltig sein, die ihn seiner Umgebung vertrauenswürdig und glaubenswert erscheinen lässt." — — An klassischen Rollen spielte Posssart in Breslau ausser den erwähnten: den Calcagno im „Fiesko", ferner Riccaut und zweimal den Wurm.

Mitte November 1862 finden wir Possart als Mitglied des Stadttheaters in Bern. Warum hatte er die ihm angebotene Verpflichtung auf weitere zwei Jahre am angesehenen Breslauer Theater abgelehnt? Er stand in Breslau zu selten „draussen". Bei der Darstellung des Jago war ihm zum Bewusstsein gekommen, dass er seine Absichten nicht genügend zur Geltung bringen konnte. Es fehlte die nötige Sicherheit und Routine. Hier in Bern konnte er seine Spielwut als erster Charakterdarsteller, gelegentlich auch in Väterrollen, befriedigen. Fast jeden Abend wurde er beschäftigt. Er kann sich reichlich darin üben, sich auf der Bühne zu bewegen; er „spielte sich frei". Ein riesiges Lernmaterial hat er zu bewältigen; ausser weniger wichtigen Rollen fügt er Alba, Talbot, König Claudius, Pylades, Burleigh, Marinelli, Franz Moor, Mephisto und Shylock seinem Repertoire ein. Er arbeitet sehr fleissig und gewissenhaft an ihnen, lernt mit grösster Genauigkeit, und gewöhnt sich schon jetzt daran, ohne Souffleur auszukommen. Und wenn er nicht in Routine unterging, so lag es daran, dass er sich immer im Zaume hielt und die kühnsten Ziele nicht nur im Auge hatte, sondern auch für sie ernsthaft arbeitete. — — Die Kollegen sprachen Dialekte verschiedener deutscher Landschaften, auf der Bühne selbst noch musste ihm das auffallen. Und er macht sich darüber Gedanken, wie man zu einer einheitlichen deutschen Bühnenaussprache gelangen kann.

Possart konnte mit dem Berner Engagement zufrieden sein. Er hatte in den vier Monaten seiner dortigen Tätigkeit an schauspielerischen Fertigkeiten viel gelernt, seinen Rollenkreis bedeutend erweitert, sich an ein systematisches, gründliches Aneignen seiner Rollen gewöhnt. Wilhelm Kläger hat in einem Gastspiel als Franz Moor befruchtend auf ihn eingewirkt, und in der an allen grossen Bühnen gefeierten Tragödin Lila v. Bulyovsky vom Dresdener Hoftheater war ihm eine einflussreiche Gönnerin entstanden; sie vermittelte später sein Münchener Engagement.

Ende März 1863 reiste nun Possart nach einem Ehrengastspiel in Thun — nach Berlin; dort studierte er mit seinem Lehrer, dem er günstige Kritiken mitbringen konnte, Carlos („Clavigo") und Muley Hassan. Dann ging er einige Monate zur Erholung aufs Land.

Es war wirklich kühn von dem 21jährigen Schauspieler, damals in Bern das Angebot anzunehmen, die Nachfolgerschaft

Karl Görners am Hamburger Stadttheater anzutreten. Görner war ein sehr beliebter, namentlich im bürgerlichen Drama äusserst sicherer Charakterspieler am Hamburger Stadttheater gewesen. Der Leiter des Thalia-Theaters nun, dem eine Künstlerpersönlichkeit vom Range Heinrich Marrs angehörte, berief Görner zur Entlastung Marrs als Regisseur und Darsteller an sein Institut; damit beraubte er das Konkurrenzunternehmen, das Stadttheater, seiner stärksten Stütze. Das Thaliatheater stand nun in Hamburg obenan, das Schauspiel, namentlich das moderne, war dort recht gut, und das Stadttheater musste alles daran setzen, die Gunst des Publikums nicht einzubüssen. So wurden vor allem Opern gegeben, und im Schauspielbetrieb beschränkte man sich auf klassische Dramen oder versuchte man, durch Gastspiele berühmter Künstler das Publikum anzuziehen. — Die Lücke, die hier der 57jährige, gereifte und beliebte Görner hinterlassen hatte, wagte der nunmehr 22jährige Possart auszufüllen. Als Antrittsrollen gibt man ihm obendrein Burleigh und Talbot. Die Kritiken schweigen zunächst, er wird wenigstens nicht verdonnert. Als dritte Rolle bekommt er Wurm. Etwas zaghaft übernimmt Possart den Sekretär, gehörte diese Rolle doch zu den berühmtesten Leistungen seines Vorgängers im klassischen Repertoire. Mit seinem Temperament aber siegt er über die fein ausgearbeitete Leistung eines in der Kunst erfahrenen Mannes. Freilich tat die Claque ihr Uebriges, aber auch der allgemeine Beifall war ein herzlicher, und der junge Darsteller wurde sogar gerufen von einem Publikum, das sich wohl nicht so leicht hinreissen lässt. Jedenfalls bedeutete dieser Abend einen Sieg, den sich nur ein Talent von aussergewöhnlicher Begabung erringt. Beim Studium der nächsten Rollen, des Narziss (Brachvogel), ertappt er sich dabei, ins tollste Kopieren hineingeraten zu sein — Ludwig Dessoir hatte er vor Augen. Er arbeitet sich zu einer eigenen Darstellungsweise durch und erzielt in dieser wirkungsvollen Rolle einen grossen Erfolg. Heinrich Marr soll damals Worte der Anerkennung an den jungen Kollegen gerichtet haben, die für diesen sehr schmeichelhaft waren. — Der Zuwachs an neuen Rollen war in Hamburg sehr gering. Ausser der grossen Narzissrolle sind nur zwei klassische zu nennen, die er später übrigens nicht wieder gespielt hat: Buttler und Kreon. Um sich in Hamburg zu halten, hiess es für Possart, sich auf seine ganze Kraft besinnen und aus sich herausholen, was herauszuholen war. Darin liegt das Bedeutsame für seine Hamburger Zeit.

Inzwischen war von der Münchener Intendanz, der Possart durch Frau v. Bulyovsky empfohlen worden war, ein Kontrakt eingelaufen. Es wird ihm ein Engagement für die Dauer eines Jahres angeboten, das freilich erst dann in Kraft treten soll, wenn die vier ihm zugebilligten Gastspiele günstigen Erfolg

haben. Entschlossen und ehrgeizig wie Possart war, unterschrieb er diesen Vertrag.

3. Die Gastspiele in München.

Versetzen wir uns nach München. Im Jahre 1864 zählte es ungefähr 150 000 Einwohner. An Theatern gab es eigentlich nur das Hoftheater und das Residenztheater, beides Kgl. Institute; ein Vorstadttheater, das Possen und Schwänke zur Aufführung brachte, konnte als Konkurrenz-Unternehmen nicht ernstlich in Betracht kommen. Im November 1865 öffnete das neuerbaute Gärtnerplatz-Theater seine Pforten, in welchem Operetten gegeben wurden. — Die Leitung der Kgl. Bühnen hatte der Intendanz-Rat Wilhelm Schmidt inne, ein gescheiterter Mediziner. Sie ist, alles in allem genommen, gewiss keine schlechte zu nennen. Gerade das Jahr 1864 brachte für das Münchener Theater eine Besserung der Verhältnisse mit sich. Es war manches auszusetzen gewesen. So vermisste man bei der Leitung eine zielsichere Energie, deren Fehlen in der Aufstellung des Repertoires, sowie in den Aufführungen selbst zum Ausdruck kam. Von einem Ensemble-Spiel konnte nur sehr bedingt die Rede sein, man spielte vielfach für sich, Unterordnung unter das Ganze war selten. Die Regisseure, Heinrich Richter und namentlich Karl Jencke, waren gut, obwohl es ihnen an Energie fehlte. Das Schlimmste aber war, dass die Inhaber tragender Rollen durchweg in gesetztem Alter standen. Das Jahr 1864 brachte nun tiefgehende Wandlungen: Bernhard Rüthling (1. Held), Possart, Emil Rhode (1. Liebhaber), die alle drei lange miteinander befreundet waren, wurden engagiert; ebenfalls Johanna Mayer, eine entzückende 1. Liebhaberin — lauter j u n g e Künstler. Auch im Engagement von Sängern zeigte Schmidt eine sehr glückliche Hand. Nach jahrelangen Bemühungen gelang es ihm endlich 1865, ausser dem vortrefflichen Eugen Gura einen lange vermissten Tenor zu verpflichten: Heinrich Vogl'. Das Engagement aller eben Genannten bedeutet für die Münchener Hofbühne viel. — Als zweiter Liebhaber trat 1864 August Niemann ein, dessen Nachfolger, Karl Häusser (1867), zu den auserkorenen Lieblingen der Münchener gehörte. Von 1868—74 war die berühmte Tragödin Clara Ziegler dem Hoftheater verpflichtet, seit 1868 auch Marie Ramlo als muntere Liebhaberin. Zum eingesessenen Stamm gehörten: Karl Jost (zu Possarts Zeit ein ausgezeichneter Kammerdiener in „Kabale und Liebe" und Patriarch im „Nathan"; Friedrich Dahn (vorher Held, seit 1862 Heldenvater); Adolf Christen (Bonvivant und Chargenspieler, Lehrer und später Gatte Clara Zieglers); Ferdinand Lang und Heinrich Davideit (Komiker); Constanze Dahn-Le Gaye (die erste Frau Friedrich

Dahns, Mutter Felix Dahns, 1814 geb., 1865 in den Ruhestand versetzt); Marie Hausmann (als zweite Gattin Friedrich Dahns seit 1853: Dahn-Hausmann, zu Possarts Zeit komische Alte, früher jugendliche Liebhaberin). Von Schauspielern ist noch Franz Herz zu nennen, der als erster Chargenspieler seit 1858 dem Hoftheater angehörte. Vor dem aufsteigenden Stern Possarts, der als Vertreter desselben Faches vertragsgemäss mit ihm alternieren sollte, musste Herz wohl oder übel weichen. Der Verzicht konnte ihn nicht so schmerzlich ankommen, da er in gemütvollen komischen Väterrollen weit mehr Beifall fand, als vorher. Auf einen Mann setzte man in jenen Jahren grosse Hoffnungen: Friedrich Bodenstedt, Anglist an der Münchener Universität, namhaften Shakespeare-Uebersetzer und -Kenner. In den Jahren 1865—66 gehörte er den Münchener Bühnen als Dramaturg an. Danach wirkte er einige Jahre als Intendant in Meiningen. Die Münchener Zeitungskritik sagt über sein Wirken als Dramaturg nichts aus. Possart widmet ihm Worte der Dankbarkeit und schreibt: „Die Klarheit unseres Dramaturgen in allen Unterweisungen ging Hand in Hand mit der liebevollsten Geduld." Unter den Regisseuren, die ich schon nannte, war wohl Jencke der bedeutendere, jedenfalls für Possart der bedeutsamere als Inszenierer klassischer Dramen hauptsächlich. Einen höheren künstlerischen Schwung liess er vermissen, die Art seiner Regieführung ist eher vorsichtig — gewissenhaft zu nennen, etwas zaghaft vielleicht. Possart zitiert von ihm folgende Worte: „Ja, wissen Sie, junger Mensch, wissen Sie, wie das letzte Ende aller Menschendarstellung heisst? Opfern, opfern, opfern! Alle Pointen und Effektmätzchen beiseite schieben; aus dem Komödienspieler muss der Mensch hervorgucken". Sollte er auch andere Worte gebraucht haben, so ist doch ihr Sinn sehr beachtenswert, für den jungen Possart doppelt.

Die Gastspiele, in denen Possart zum ersten Mal in München auftrat, fanden in folgender Reihenfolge statt: Am 8. Juni 1864: „Die Räuber"; 11.: „Narziss"; 15.: „Der Kaufmann von Venedig"; 20.: „Clavigo". Possarts Rollen dabei waren: Franz Moor, Titelrolle, Shylock, Carlos. Der Erfolg war ganz ungewöhnlich gross und lebhaft. Die Münchener Zeitungskritik, froh wieder einen jungen Künstler spielen zu sehen, überschüttete ihn mit Lobpreisungen. So schreibt die „Augsb. Allg. Ztg.":

„Seine Darstellung des Franz möchte allein mit Dawisons Wiedergabe dieser Rolle zu vergleichen sein. Er malte kein Bild, welches nie auf Erden möglich gewesen, wie Grunert und Lewinsky, welche die Unnatur dieses Halunken bis ins Detail schildern, sondern er gab sich Mühe, dieses Conglomerat von Unmenschlichkeit durch geistige Fäden zu verbinden, und uns einen Bösewicht darzustellen, der nie geahnte Laster in seiner Person aufweist, aber im Gegensatz wieder willenlos den kleinlichsten Schwächen

unterworfen ist, die ein Mensch nur haben kann. So kam er den Traditionen am nächsten, die wir von Seydelmanns Kunst besitzen, dessen geistiger Nachfolger ja auch Dawison ist."

(Wir erinnern uns an das im Zusammenhang mit seiner Jago-Auffassung Gesagte.) Allein, dass es nicht nur Possarts unverbrauchtes, jugendliches Feuer gewesen sein kann, das den Kritiker zu einem Vergleiche mit Dawison bestimmte, geht aus Bemerkungen der „M. N. N." über seinen Franz hervor:

„Er zeigte sich als denkender Künstler auch dadurch, dass er auf ein richtiges Kolorit bedacht war. Wie fein schattiert und nüanciert waren auch Rede und Spiel; jene fern von allem deklamatorischen Pathos, scharf accentuierend und wohl berechnend bei aller Natürlichkeit; dieses voll Seele und Leben bis in die Fingerspitzen hinein und doch massvoll selbst in den affektvollsten Szenen. Die kalte Berechnung des Egoismus wie die wahnsinnige Angst der Verzweiflung, alles wurde mit gleichem Verständnis und mit einer virtuosen Gewandtheit und Kraft dargestellt, die bei einem so jungen Künstler billig in Erstaunen setzten."

Aehnliches wissen die Kritiker über die anderen Rollen zu sagen. Man hebt beim „Narziss" die „Weichheit und Hingebung hervor, mit der er die Geschichte seiner Jugendliebe erzählte" und bemerkt, dass er das Menschliche in die Rolle hineingelegt habe, das der Dichter vergessen habe. Das dritte Gastspiel (Shylock) lockt das ausgesuchteste Publikum ins Theater, das ihm lange fern geblieben war. Possart stellte Shylock in seiner „ganzen moralischen Hässlichkeit" dar, betont dabei ziemlich stark das Jüdische in Gang, Haltung und Sprache, wobei freilich im Affekt bisweilen des Schauspielers jugendliches Alter herausschaut. Zu Possarts Darstellung des Carlos äussern sich die „M. N. N." folgendermassen:

„Er begnügte sich nicht mit der Schablone eines abgefeimten Spiessgesellen – leider kann man den Carlos gar häufig als solche Zerrgestalt dargestellt sehen –, er gab den unternehmenden Lebemann mit weitem Gewissen, was Goethe selbst verlangte, den Repräsentanten des „reinen Weltverstandes", der für Clavigo wahre und ungeheuchelte Freundschaft fühlt. Jede Rede war sorgfältig durchstudiert, jedes Wort wohl abgewägt, und dennoch gewährt die ganze Leistung ein einheitliches, harmonisches Bild, in dessen Farben warmes Leben mit wahren, ungeschminkten Leidenschaften pulsiert."

(Er sprach übrigens, wie die Kritik hervorhebt, im Konversationston.) Verblüffend wirkt es, wenn hier die Mahnung auch an ältere Schauspieler des Hoftheaters angeknüpft wird, sich den neuen Kollegen — inzwischen war Possart engagiert worden — zum Muster zu nehmen, weil ihm noch vieles abzulernen sei.

Die meisten Münchener Theaterberichterstatter hatten ein gleich begeistertes Urteil. Nur einer erhob seine warnende Stimme. Es war der Mitarbeiter der „Münchener Abendzei-

tung" (dieses Blatt erschien nur 10 Monate, 1864). Seinen Namen weiss ich nicht anzugeben. Als ein ernster, kritischer Geist erscheint er uns. Ohne Possarts Talent, seine geistige Schärfe und seinen Fleiss im geringsten in Zweifel zu ziehen, warnt er vor einer Ueberschätzung des jungen Künstlers. Und er warnt deshalb, weil eine Ueberschätzung gerade ihm, Possart, leicht äusserst gefährlich werden könne. Auch er nennt seinen Franz Moor und Shylock sehr gute Leistungen, aber er gibt der Befürchtung Ausdruck, der junge Künstler könne dem Virtuosentum verfallen; Anzeichen dafür seien vorhanden. Es fehle eben doch „die Ruhe und Sicherheit des gereiften Künlers". Trotz der widerstrebenden Absicht Possarts sei die Verwandtschaft seiner Gestaltung des Carlos, des Burleigh und Marinelli — der Aufsatz ist Mitte Juli geschrieben — mit der des Franz Moor unverkennbar. Zu dem unleugbaren „Streben nach Originalität und Individualisierung der einzelnen Rollen", das durch „Nachdenken und tiefe Studien unterstützt" ist, geselle sich nicht immer das nötige Können, die erforderliche Gestaltungskraft. Alles in allem macht dieser Kritiker seine Kollegen auf ihre Gedankenlosigkeit aufmerksam, einen so jungen Künstler mit Lobpreisungen, die ihm nur schaden können, zu überschütten; und weiterhin liest man zwischen seinen Zeilen die Mahnung an Possart selbst, sich durch seine Bewunderer nicht auf eine falsche Bahn bringen zu lassen, sich seiner Jugend und der Notwendigkeit energischen Arbeitens bewusst zu bleiben. Ferner macht unser Rezensent auf etwas aufmerksam, was den anderen Kollegen entgangen zu sein scheint:

„Von der Natur mit äusseren Mitteln stiefmütterlich ausgestattet, (Possart war mittelgross) ist sein Organ klanglos und nur weniger Register mächtig, seine Gestalt unansehnlich, sein Antlitz — bis jetzt wenigstens — nur immer wiederkehrender Ausdrücke, nur einer sehr monotonen Mimik fähig."

Ich möchte dazu bemerken, dass das Wort „klanglos" doch wohl zu weit geht; ein wirklich „klangloses Organ" hätte den andern Theater-Rezensenten unbedingt auffallen müssen.

Am 8. Juni 1864 fand Possarts erstes Gastspiel in München statt. Nach dem zweiten wird das Gagen-Angebot verdoppelt. Noch im November wird der inzwischen zustande gekommene Vertrag unter den günstigsten Bedingungen auf weitere drei Jahre verlängert. Ernst Possart ist Kgl. Hofschauspieler in München.

Wenn ich im Obigen versuchte, die Resultate seiner Gastspiele im Spiegel der Zeitungskritiken hinzustellen, so war ich mir bewusst, dabei eine Reihe von Fragen berührt zu haben, die für die vorliegende Abhandlung von grosser Bedeutung sind. Zu ihnen Stellung zu nehmen, wird meine weitere Aufgabe sein.

BII) Kgl. Hofschauspieler in München.

1. Zusammenstellung seines Repertoires.

Es wäre sinnlos, bei der Zusammenstellung von Possarts Rollen sämtliche 290, die er etwa in seinem Leben gespielt hat, hier aufzuzählen. Eine Beschränkung auf seine klassischen Rollen im weitesten Sinne und auf virtuose Lieblingsrollen scheint mir gerechtfertigt. Unter klassischen Rollen im weitesten Sinne verstehe ich solche aus Dramen, die sich beständig im Repertoire eines guten Theaters finden werden, einerseits, und die man ihres literar- oder kulturhistorischen Wertes wegen hie und da auch noch bei uns sehen kann, andererseits. Unter der Bezeichnung „virtuose Lieblingsrollen" möchte ich solche zusammenfassen, in denen Possart oft und gern und in einer gewissen virtuosen Meisterschaft aufgetreten ist. An einer strengen Abgrenzung ist nichts gelegen; sie ist auch nicht durchzuführen. Man könnte z. B. die Rolle des Shylock, die an sich zu den klassischen gehört, in diesem Falle auch unter der Rubrik „virtuose Lieblingsrollen" anführen.

Es folgt nun die Zusammenstellung von Possarts Rollenrepertoire.

Antigone:	Tiresias.
Braut von Messina:	Bohemund; seit 1872 Diëgo
Athalie (Racine):	Joad.
Clavigo:	Carlos*.
Le Cid:	König.
Coriolan:	Menenius Agrippa.
Don Carlos:	Domingo; seit 1869 Philipp II.*
Egmont:	Vansen; seit 1895 Alba (Alba schon vorher in Bern).
Emilia Galotti:	Marinelli.
Erbförster:	Buchjäger.
Esther: (Racine)	Haman (1872, 5 mal).
Faust I.:	Mephistopheles* (einmal 1869 Faust; hs. Bemerkungen im Tagebuch: „8 mal gerufen. Schnell für Rüthling übernommen, um das Gastspiel der Frau Herrlinger zu ermöglichen, Kritiken sehr anerkennend").
Faust II.:	Mephistopheles 1895.
Februar, der 24.:	Kunz.
Fiesko, die Verschwörung des — zu Genua:	Muley Hassan.
Die gelehrten Frauen:	seit 1871 Trissotin, seit 1881 Chrysale*.
Der Geizige:	Harpagon*, aber nur auf Gastspielen.
Götz von Berlichingen:	Martin.
Hamlet:	Titelrolle*, seit 1895 Polonius.

Die Hermannsschlacht: Wolf, Varus.
Die Journalisten: Schmock*.
Iphigenie auf Tauris: Arkas.
Judith: Daniel.
Die Jungfrau von Orleans: Talbot; seit 1875 Raoul, Thibaut.
Julius Caesar: seit 1872 Cassius, 1883 2 mal Casca, seit 1897 Caesar.
Kabale und Liebe: Wurm*.
Der Kaufmann von Venedig: Shylock*.
König Johann: Titelrolle*.
König Heinrich IV, 1. Teil: Worcester, Northumberland, Falstaff*. (Falstaff nur auf Gastspielen).
König Heinrich IV., 2. Teil: Scroop, Erzbischof von York
König Heinrich V.: Exeter, nur auf Gastspielen: Karl VI.*
König Heinrich VI., 1. Teil: Kardinal Winchester*.
König Heinrich VI, 2. Tell: Richard.
König Richard II.: Titelrolle*.
König Richard III: Titelrolle*.
König Lear: Narr; seit 1885 Titelrolle*.
König Ottokars Glück und Ende: Ottokar (3 mal 1874).
Kriemhilds Rache: Etzel.
Das Leben, ein Traum: Clotald.
Macbeth: Macduff (einmal für Richter), Duncan seit 1871.
Manfred: Titelrolle*.
Maria Stuart: Burleigh.
Medea: Herold.
Des Meeres und der Liebe Wellen: Oberpriester.
Minna von Barnhelm: Marlinière; seit 1881 Just.
Maria Magdalene: Leonhard.
Nathan der Weise: Titelrolle*.
Die Nibelungen: Kaplan (vergl. Kriemhilds Rache).
Nora: Günther (nicht in München), Dr. Rank.
Othello: Jago*.
Perikles: Ceriman (seit 1882).
Die Piccolomini: Oktavio*.
Der Prinz von Homburg: Kottwitz (seit 1872).
Die Räuber: Franz Moor*.
Der Richter von Zalamea: (nach Calderon von Wilbrandt bearb.) Don Pedro*.
Romeo und Julia: Lorenzo, seit 1874 Mercutio, 1880 Escalus.
Die Stützen der Gesellschaft: Consul Bernick*.
Tartuffe: Titelrolle*.
Torquato Tasso: Antonio.
Der Traum ein Leben: Zango.
Timon von Athen (nach Sh. von Bulthaupt bearbeitet): Titelrolle, 1892.
Viel Lärm um nichts: seit 1874 Juan.
Wallensteins Tod: Oktavio Piccolomini* (vergl. Die Picc.).
Was Ihr wollt: Narr, seit 1873.
Der Widerspenstigen Zähmung: 1864 Tranio, seit 1869 Vincentio.
Wie es Euch gefällt: 1867 Friedrich, seit 1875 Narr.
Wilhelm Tell: Gessler*.
Wintermärchen: Polyxenes.

Von den virtuosen Lieblingsrollen nenne ich:

Die Bluthochzeit: (A. Lindner): ?
Freund Fritz (Erckmann-Chatrian): Rabbi Sichel*.
Des Königs Befehl (Töpfer): Friedrich II.*
Madame Sans-Gêne (Sardou): Napoléon (1894)*.
Narziss (Brachvogel): Titelrolle*.
Rosenmüller und Finke (Töpfer): Hillermann*.
Die Tochter der Herrn Fabrizius (Wilbrandt): Fabrizius*.
Ultimo (G. v. Moser): Lebrecht*.

Die Rolle des Napoléon hat Possart ausser in „Madame Sans-Gêne" auch in Bleibtreus „Napoléon Bonaparte" und in Heigels „Josephine Bonaparte" gespielt.

Ein Stern hinter dem Namen einer Rolle soll angeben, dass die betreffende Rolle zu Possarts Gastspielrepertoire gehörte. Wenn eine Rolle nur in Gastspielen gegeben wurde, so ist das ausdrücklich angemerkt.

Die Aufzählung Possartscher Rollen wirft ein gewisses Licht auf das Repertoire seiner Zeit. Man wird sich aber hüten müssen, aus Possarts Rollenkreis etwas Allgemeingültiges für das Schauspielrepertoire seiner Zeit zu folgern. Die „Hermannsschlacht" und den „Prinzen von Homburg" beispielsweise gab man damals nicht aus innerem Zwang und geistigem Bedürfnis, vielmehr aus scheuer Ehrfurcht vor dem rätselhaften Schicksal Kleists, und weil man das nationale Element an diesen Dramen schätzte. Verständnis, ja Liebe für diesen grossen deutschen Dichter fehlte völlig; die Zeitungskritik spricht Urteile über ihn aus, die einen zornig machen können. Das „Käthchen von Heilbronn" kannte man fast nur als Oper (von Rheintaler). „Penthesilea" erlebte man nicht als Jungfrau mit zartestem Gefühl, die aus verschmähter Liebe zum blutgierigen Weibe wird; man besetzte diese Rolle mit einer Vertreterin des Heldenfaches. Freilich springt im Rollenverzeichnis die Bevorzugung Shakespeares und der deutschen Klassiker in die Augen: Rollen aus sämtlichen Schiller- und Goethedramen sind darin enthalten.

Besonders bemerkenswert scheint mir nicht nur für Possart selbst, sondern auch für seine Zeit die Vorliebe für Dramen historischen Stoffes zu sein. Von Shakespeares und Schillers historischen Dramen einmal ganz zu schweigen, spielte Possart in drei verschiedenen Stücken den Napoléon. Ferner spielte er Rollen wie Friedrich II., Cromwell (in „Rose und Distel" von Hermann Schmidt, für Possart geschrieben), Karl XII. (von Planche, übers. v. Both), Erich XIV. (von Koberstein). In und nach dem 70er Kriege kamen eine Menge historischer Stücke auf. Bekannt ist ja auch die Vorliebe Ludwigs II. für solche Werke; seine Hofdichter Schneegans und Heigel mussten, vielfach nach Anekdoten, namentlich solchen aus der Zeit Ludwigs XIV., Dramen anfertigen, die dann in den Separatvorstellungen gegeben wurden. Noch einige Stücke historischen Inhaltes, in denen Possart aufgetreten ist, seien genannt:

„Marfa" (K. von Heigel), „Mazarin" (I. Werther), „Gustav Vasa" (B. Scholz), „Prinz Eugen" (M. Greif), „Katharina Howard" (R. v. Gottschall). Dazu gehören auch eine Reihe Römerdramen: „Gracchus" (A. Wilbrandt), „Die Pisaner" (A. F. v. Schack), „Die Fabier" (Gustav Freytag), „Tiberius" (I. Grosse). Jener Zeit gehören ferner an: Heyses „Colberg", „Maria von Schottland" von Schneegans, zwei weitere Werke aus Martin Greifs Feder: „Heinrich der Löwe" und „Konradin, der letzte Hohenstaufe". Schliesslich sei an Wildenbruch erinnert.

Verhältnismässig häufig stellte Possart jüdische Personen dar. Waltet hier ein Zufall ob, oder spielte er solche Rollen gern? Von Nathan und Shylock abgesehen, wäre etwa die jüdische Darstellung des Schmock („Iournalisten") zu nennen, ferner Rabbi Sichel („Freund Fritz") und die Rolle des Lotteriekollekteurs und Hühneraugenoperateurs Hirsch, welche er auf einer russischen Gastspielreise gab (eine Person in einem Lustspiel von A. Mels).

Die einzige rein naturalistische Rolle, die ich anzugeben wüsste, ist die des Grafen von Trast in Sudermanns „Ehre". Er spielte sie auf Gastspielreisen in Holland und New-York.

2. Seine Spielweise.

a) Ernste klassische Rollen.

Wie haben wir uns Possart beim Spielen vorzustellen? Wir befassen uns nur mit seinen bedeutendsten Rollen.

Wir besitzen nur eine bis ins einzelne gehende Beschreibung von Possarts Rollen: „Ernst von Possart als Shylock" von Ludwig Malyoth, mitgeteilt im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 42, S. 94 ff. aus dem Jahre 1906. In der Einleitung zu seiner äusserst verdienstvollen Publizierung von Berichten meist hervorragender Persönlichkeiten über bedeutende schauspielerische Leistungen ihrer Zeitgenossen in klassischen Rollen sagt Monty Jakobs („Deutsche Schauspielkunst, Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen, gesammelt von M. J., Leipzig 1913"): „. . . aber wenn, ohne die Hilfsmittel der Technik, überhaupt von einer historischen Fixierung der Bühnenkunst die Rede ist, so kann sie nur auf den Aussagen berufener Zeitgenossen fussen". Solch ein Berufener ist Ludwig Malyoth; geachtet und geehrt von allen, die ihn kennen, steht er seit Jahrzehnten, dem lauten Treiben abhold, im Dienste des Theaters. Was den Wert der Malyothschen Schilderungen so erhöht, ist die Tatsache, dass sie nicht den flüchtigen Eindruck eines einmaligen Auftretens Possarts als Shylock wiedergibt. Malyoth hat Possarts Shylock wieder-

holt gesehen und sich die Mühe genommen, das bereits Aufgezeichnete immer wieder einer nüchternen und sachlichen Kontrolle zu unterziehen und stetig zu verbessern und zu berichtigen. Er hat die eine oder andere Vorstellung lediglich in der Absicht besucht, auf diese oder jene Stelle des Possartschen Spieles mit ganz besonderer Aufmerksamkeit zu achten, so dass eine Sinnestäuschung ausgeschlossen war. Dazu kommt, dass Malyoth, als ein Mann, der jahrelang dem Theater angehört, von der Technik des Schauspielers und den Möglichkeiten der Bühne etwas versteht und er somit nicht zu falschen Voraussetzungen, wie sie manchem naiven Zuschauer unterlaufen, gelangen kann. Ihrer Wichtigkeit und Geschlossenheit wegen zitiere ich die Schilderung Malyoths von Possarts Darstellung des Shylock ohne Kürzungen. Sie lautet:

Er erscheint als hoher 50er, spärliche Locken, schwärzlich-silbergrau, fallen in die Stirn und an den Ohren nieder, ein kurzer, zweigeteilter Vollbart macht das fahle Angesicht schlank, grosse Brauen beschatten die tiefliegenden, meist verkniffenen Augen. – So geht er einher (wie ein leibgewordener Pharisäer aus der Doréschen Bibel) mit rohledernen Schuhen und gelben Schnürbändern; grüne weite Hosen, die um die Knöchel fest angeschlossen sind, schauen nur wenig unter einer langen, dunkel und gelb gestreiften Tunika hervor, die von einem bunten Gürtel in Falten gehalten wird, darüber ein braunes Ueberkleid mit arabischem Besatz, auf dem Kopf eine turbanartige Kappe aus bunten Tüchern gewickelt. – An der rechten Schulter aufgenäht ein handflächengrosses, orangefarbenes Rad, der „Judenring" genannt. –

So erscheint er im 1. Akt, mit Bassanio langsam aus der 2. Gasse (r. v. Zusch.) schreitend, gestützt auf seinen hohen Stock. – In gedämpftem, geschäftlichem, etwas langgezogenem Ton, ohne besondere Schattierung, für sich aufsagend: „3000 Dukaten (Pause) gut! – Auf 3 Monate (Pause) gut!", registrierend im Hauptbuche seines Geschäftsgehirns: „Antonio – – (kurzer Absatz) Bürge sein soll!" Abwägende Gebärde mit der rechten Hand: „Gut!" – Diese formelle Bekräftigung erfolgt stets ganz kurz. Man merkt die halbe Zustimmung, äusserlich – und doch steckt in der grübelnden Intention etwas Lauerndes, Verhaltenes, das schon auf einen besonderen Kniff, der noch im Werden ist, hinzudeuten scheint. – Noch einmal überschlägt Shylock kurz das Geschäft, indem er, etwas leicht mauschelnd, rasch wiederholt: „3000 Dukaten / auf 3 Monate / und Antonio Bürge"; halb einlenkend, halb ausweichend, mit leisem Zweifel im Ton, ein anderes Register ziehend, sagt: „Antonio ist ein guter Mann". Im Folgenden charakterisiert er sehr genau den spekulativen Geist des jüdischen Maklers, indem er nüchtern, fast tonlos, die Eventualitäten aneinanderreiht, die Gegensätze scharf pointiert und mit den Vokalen gleichsam jonglierend, auch Interjektionen dazwischenstreuend: „Es gibt Lândrâtten und Wâsserrâtten,

Wâsserdîêbe und Lânddîêbe".

Er rennt sich ordentlich darin fest und kann sich gar nicht genug tun, im monologischen Gespräch, die spitzfindigen Gedanken aufeinandertürmend; „Der Mann ist bei allem vermögend". Das ist die Spitze der Pyramide. – Plötzlich, den Gedanken fallen lassend, aus ganz anderem Ton, erfolgt die rein geschäftliche Zwischenfrage an den Nachbar, (die kahle Oberlippe in die Breite ziehend): „3000 Dukaten?", dann abschliessend, laut denkend,

das pro und contra noch einmal dazwischenwerfend, mit zur Seite neigenden Kopfbewegungen begleitend: „Ich denke, ich kann seine Bürgschaft annehmen". Auf die Erwiderung Bassanios: „Seid versichert, Ihr könnt es" folgt der erste grosse erhobene Ton, wobei, wie auch sonst in solchen Momenten, das jüdische Idiom ganz abgestreift ist: „Ich will versichert sein" und nun durchläuft er eine ganze Tonskala abwärts, bis er in finsterer, markiger Tiefe endigt mit: „Will mich bedenken". — Und wieder aufs Geschäft sich besinnend, knüpft er ganz leicht an, wie aus einer anderen Sphäre: „Kann ich Antonio sprechen?"

Diese verblüffenden Gegensätze zeichnen die Gestalt ungemein scharf und trennen das rein Konversationelle von den Gemütsseiten.

Den ersten Stich von Hass legt er mit dunkler Stimme verheissungsvoll in die Worte: „Ja, um Schinken zu riechen". Man sieht ordentlich, wie der blosse Gedanke eine abwendende Gebärde macht. — Mitleidslosen Hohn peitscht er aus sich heraus. Von der schmarotzenden, leichtfertigen Umgebung hebt Shylock sich markant hier ab wie eine scharfgekantete Silhouette auf Flugsand, hier merkt man auch, was ein Schauspieler, der eine Persönlichkeit im tiefsten Sinne ist, ein Meister des Tonfalls, auf der Szene vermag.

Den berühmten Satz: „Was gibt es Neues auf dem Rialto?" lässt er nur so leicht hingleiten. Eine Art Verlegenheitsfrage, nach Thema suchend, dabei innerlich mit ganz anderem beschäftigt.

Während Bassanio dem ankommenden Antonio entgegengeht, steht Shylock seitwärts, und die Gruppe anschielend presst er, mit gedämpfter Stimme, dehnend und zerrend hervor:

„Wie sieht er einem falschen Zöllner gleich". Bei der nächsten Zeile aber kreischt er jäh auf, scharf und leidenschaftlich:

„Ich hass' ihn",

wobei Possart mit seinem in der hohen Baritonlage wunderbar klingenden Organ den grössten Effekt erzielt. Dann gleitet der Ton bis zum Schluss der Phrase langsam herab, sich und seine grelle Farbe verlierend in dem breiter werdenden Gerede. — Mit grosser Heftigkeit setzt wieder die furchtbare Drohung ein, wobei der Schauspieler die Mitte der Szene gewonnen hat:

„Wenn ich ihm mal die Hüfte rühren kann —"

Man fühlt, dass darunter der Konflikt verborgen liegt; — keifend mit unterdrücktem Wutgefühl bekräftigt er: „Verflucht mein Stamm, wenn ich ihm je vergebe." — Nachdem er so sein Evangelium verkündet, tritt Shylock auf die linke Seite, Bassanio erhält die Mitte, Antonio bleibt rechts.

Auf den Anruf: „Shylock, hört Ihr?" fährt er zusammen, greift wieder seinen leichten Geschäftston auf, der durch seine Gegensätzlichkeit frappiert; als ob nichts gewesen wäre, wirft er leicht lächelnd hin: „Ja! ich überlege meinen Vorrat" — — und begrüsst Antonio ganz förmlich mit Verbeugung, die rechte Hand senkend und nach hinten gleiten lassend: „Geh's Euch wohl, mein edler Herr!"

Wieder folgen die kurz abgerissenen Sätzchen im Jargon der Makler, geschäftsmässig: „Ja, das vergass ich — (Pause) — auf 3 Monat' also — (Pause.) — Eure Bürgschaft lasst mich sehen" —, lauernd folgt: „Ihr saget, dass Ihr auf Vorteil weder leiht noch borgt". Und als Antonio erwidert: „Ich pfleg' es nie", lacht er höhnisch auf.

Die Schulter an den hohen Stock gelehnt, mit der rechten Hand nur deutend, beginnt er nun salbungsvoll, die Spruchweisheit der Bibel mit Behagen travestierend, die Erzählung von Jakobs bunten Lämmern, die Lehrformel seiner Fabel mit Bedeutung daran schliessend: „Gewinn ist Segen . ."

Dann aber steuert er mächtig dem Höhepunkte der Szene zu, die Wildheit seiner Rasse erwacht, er wetzt die Konsonanten an den Zähnen und sticht den Gegner mit zugespitzten Silben; die Mitte gewinnend, steht er wie ein Richter aus dem Stamme Davids ehern da, die sonst gedrückte Gestalt scheint um Haupteslänge gewachsen, „das alte Testament mit seinen lapidaren Ausbrüchen bäumt sich in ihm auf". So schleudert er die Anklage der verhassten Christenheit ins Antlitz.

Gross und bedeutend im Ton beginnt er ziemlich rasch: „Viel und öftermals / Habt Ihr auf dem Rialto mich geschmäht. / Stets trug ichs mit geduld'gem Achselzucken, / denn Dulden ist das Erbteil meines Stammes . ."; verbissen fährt er weiter, im Tone schaukelnd, und sich wiegend: „Und spielt auf meinem jüdischen Rockelor", mit leisem Anklang von Mauscheln: „Nun zeigt es sich, dass Ihr mich braucht."

Jetzt gibt es kein Verhalten, kein Genieren (wie etwa in modernen Rollen), er lebt sich ganz aus, trunken von Hass und Leidenschaft. Mit ausgestrecktem Zeigefinger geht er auf Antonio los, die folgenden Sätze mit der scharfen Logik des Asiaten auseinanderhaltend, und auf die hervorgestossenen Wörter: „Hund" und „Spitz" den ganzen Geifer seiner erregten Galle abladend. — Dann die Hand auf die Brust gelegt, den Stock an sich gezogen, führt er seine Rede devot, fast tonlos zu Ende. — Possarts Mienenspiel hierbei ist nüancenreich; leiser Hohn blüht um seine Lippen auf, und verwelkt rasch wieder, die Pupillen erweitern sich und flammen auf im Groll, um sich rasch wieder hinter dem unheimlichen Weiss der Augen zu verstecken, die Zornesfalte furcht die Stirn, um sich gleich wieder zu glätten und einem triumphierenden Schillern Platz zu machen.

Die folgenden „geschäftlichen" Abmachungen bringt Possart ganz leicht im Ton, spielend mit den Worten: „Ich wollt' Euch Liebes tun, Freund Euch sein" — und wieder im Jargon des jüdischen Feilschens, kurz, abgebrochen: „Geht mit mir zum Notarius, — da zeichnet mir Eure Schuldverschreibung"; (Pause) ganz unscheinbar mit einem Lachen im Ton bei dem Wort: „Und zum Spass" (das Folgende sehr rasch, bis er an die Stelle kommt:) „Lasst uns" (zögernd . . dann wie von einem Fastnachtsscherz genarrt:) „ein volles Pfund von Eurem Fleisch zur Busse setzen" — und um gleichsam das böse Gewissen zu beschwichtigen, häuft er Wort auf Wort, bis die Periode — so im Scherz — zu Ende geht, das Gewicht der Worte unter leichtfertiger Betonung begrabend. — Mit der flachen rechten Hand streift er leicht über den linken Aermel und „übt damit eine Suggestion aus".

Während im Folgenden Antonio und Bassanio seitwärts über den leichtfertigen Handel sich belustigen, geht Shylock in die Mitte hinten, hält beide Hände hoch „o, Vater Abraham, über die Christen —", spinnt sich mit absichtlicher Hast in den Gedanken von der Unmöglichkeit eines solchen „Endes" ein, wobei man wohl herausfühlt, dass er „die Konjunktur ins Auge fasst; vielleicht dass er sie ausnutzt, vielleicht nicht".

Geschäftig, mit rascher Verbeugung, geht er links ab.

II. Akt: Der Abschied von Jessika. Grundstimmung: Unruhe wie vor einem Gewitter. — Possart — Shylock erscheint unter der Haustür links, er hat sein Ueberkleid gewechselt, das in Grün schillert und mit einem Samtschal abschliesst. Zwischen seiner Verhandlung mit dem streikenden Diener ruft er erst leicht, aus dem Gesprächston fallend: „Jessika!", dann immer lauter werdend, ärgerlich in die Hände klatschend: „He! sag' ich, Jessika!" — Als Lanzelot parodistisch seine Stimme nachäfft und „Jessika!" ruft, hascht er nach dem entgleitenden Schlingel und lässt ihn vorwurfsvoll und rechthaberisch an: „Wer heisst Dich schreien?" Die folgenden Ermahnungen an Jessika gibt er abgebrochen, unruhig, offenbar mit anderen Gedanken be-

schäftigt, ängstlich, eindringlich, wobei seine Stimme lockt und schmeichelt: „Acht' auf mein Haus!" Er kehrt wiederholt um, nachdenklich, misstrauisch, mit katzenartiger Schnelligkeit, den einflüsternden Lanzelot umzingelnd, platzt er heraus: „Was sagt der Narr von Hagars Stamm! He?" Macht im Abgang rechts abermals Halt, ergeht sich in Bewegungen des Unbestimmtseins, zögert, schreitet aus, ängstliche Blicke rückwärts werfend, überlegt nochmals und lässt sich dann doch fortreissen. Für den Schauspieler ist dies nur eine Spielszene ohne Kraftverbrauch. — Seinen Atem muss er sparen für die schauspielerisch schwierigste und den Darsteller physisch am meisten anstrengende Szene im

III. Akt: Shylock taucht wie ein gehetztes Wild, mit zerrissenen Kleidern, zerfetztem Gürtel, herabbaumelnder Tasche (ohne den Fingerring, den er in den 1. Akten trug) plötzlich auf der Höhe der gewölbten Brücke im Mittelgrund auf, das nachstürmende Volk abwehrend, sinkt beinahe ohnmächtig in sich zusammen, gleitet über die Brücke in Sätzen vollends herab und fällt am Brückenkopf zusammen. In leidenschaftlichen Klagelauten, in hoher Tenorlage mit umschlagender Fistel, Tränen in der Stimme, heftig mit den Händen gestikulierend, mit Gewalt sich aufrichtend und wieder ermattet zusammenkauernd, spielt Possart die Szene mit dem Schmarotzer Salarino, eilt auf der Bühne umher, geht auf den Gegenspieler los, kommt wieder zurück, in höchster Ekstase hervorstossend: „Ich bin ein Jude, ja, ja (schmetternd): Hat nicht ein Jude Augen?"

Hier erreicht er die höchste tragische Wirkung, mit dem blossen Klang der Worte das Blut rascher durch die Adern jagend. Dann: „Wenn Ihr uns stecht, bluten wir nicht?" Hier zeichnet der Künstler mit Freskostrichen. Gellend dröhnt es: „Rache! Nu Rache!"

Das sind die grössten Ausbrüche der Shylock-Rolle, die Possarts ganze Künstlerschaft fordern. Er steht ordentlich verzückt da, mit weit aufgerissenen Augen, wie der Ankläger, der Sachwalter einer jahrhundertalten Schuld. Der Rhythmus des Blutes gibt hier den Ausschlag.

Wie man diese Szene hat komisch fassen können, ist nicht gut verständlich, wenn man Possart vor Augen hat. — Er taucht im reinsten tragischen Fahrwasser unter. Mit drohenden Händen geht er rechts ab, kommt gleich wieder, Tubal herbeischleppend, zurück. Das schwierigste für den Schauspieler ist hier, im höchsten Affekt, die zwiefache Färbung der gegensätzlichen Stimmungen. Jammer um den Verlust von Tochter und Juwelen — und Freude über Antonios Unglück auseinanderzuhalten und doch wiederum das Gleichgewicht zusammenzuraffen, wo ein Wort aufs andere platzt, wie Stein auf Stein bei Hagelwetter. — Possart gibt Töne, die einem im Marke nachzittern, wie die Trompeten von Jericho. — Farbenblitze jagen sich; was er hier an Steigerung, an Intensität, an Organfülle, an Tonschattierung aufwendet, an zusammengeballter und plötzlich explodierender, ins Breite strömender Leidenschaft, — ist überwältigend. Er lässt den Zuschauer nicht zur Besinnung kommen, hier reisst er durch und führt gewaltsam mit sich. — Da gibts kein Widerstreben. Man ertappt sich darüber mit offenem Munde, selbst wenn man eine kritisch-kalte Miene zuvor aufgesetzt hat. Dagegen ist der berühmte Gerichtsakt schauspielerisch nur eine Spiegelfechterei. — Hier kostets wirklich Herzblut! — — Mannigfaltig ist Possarts Technik.

Er schlägt die Hände auf die Brust, schleudert sie gen Himmel, sinkt auf den Boden zerknirscht, schnellt wieder in die Höhe, jubilierend und drohend; er holt zum Sprechen aus, atmet ein, spannt mit Gewalt alle Muskeln an, das Wort entlädt sich wie ein Blitz in wildem Aufschrei: „Keine Genugtuung, keine Rache, . . (in langgedehntem, stählernem Ton:) Keine Seufzer,

als die ich ausstosse". Er schluchzt zum Erbarmen und bringt die Worte nur stockend, von Tränen unterdrückt, heraus.

Als der eingeschüchterte Tubal stammelt: „Andere Menschen haben auch Unglück, Antonio, so hört' ich, in Genua . . ." stürzt Shylock wie ein Tiger auf ihn los, durchleuchtet ihn mit seinen Raubtieraugen und zieht ihn förmlich an der Zunge: „Was, was ein Unglück, Antonio?" In der Frage liegt schon die Ankündigung eines dämonischen Hohngelächters. — „Hat eine Galeone verloren in Tripolis". Nun steht Shylock da mit ausgebreiteten Armen, gross, mit vollem Ton: „Gott sei gedankt!". Dann rückwärts gehend, plötzlich in heiseres Gekreisch überschlagend: „Ist es wahr?" (Fasst mit beiden Händen an die Stirn, sich vergewissernd, dass er nicht träumt). Kurz, hastig, trunken, presst er, sich zitternd an Tubal hängend, hervor:

„Ich danke Dir, Du guter Tubal."
Gute Zeitung! (Wie abwesend, in irrer Gier:) Wo? in Genua?"

Darauf Tubal: „Eure Tochter vertat in Genua 80 Dukaten!" Nun huschen die Schmerzenslinien über Shylocks Antlitz, seine Züge gehen auseinander, er weint, und legt sich übers Brückengeländer mit dem Oberkörper nach vorn, wehklagend, vernichtet: „Du gibst mir einen Dolchstoss!

80 Dukaten in einem Strich!" (überrechnet im Geiste:) „80 Dukaten!"

So wiederholt sich unter Stammeln, Lallen, unheimlichem Flüstern, kreischendem Aufblähen, unter anderen Worten die gleiche Gegensätzlichkeit in gemässer Steigerung noch mehrmals. Es ist entschieden eine grandiose Szene, ähnliche Dissonanzen hat Possart nur noch im ‚Lear' und ‚Richard III.' gemeistert. — Der arme Tubal-Spieler hats nicht leicht, dem grösseren Kollegen als Folie zu dienen und der Vehemenz seiner Persönlichkeit standzuhalten.

IV. Akt: Gerichtssaal: Shylock hat sich ins Festgewand geworfen. Hose und Schuhe sind wie zuerst; er trägt dunkelgrüne, hochgeschlossene Weste, grünes Samtkleid, leicht gestreift, dunklen, samtnen Kaftan mit zwei Hängeteilen und Pelz besetzt.

Die ersten Reden werden ganz ruhig gesprochen, scharf akzentuiert, prononziert vorgetragen, wie überhaupt grosse Deutlichkeit und breite Tonführung die Requisiten Possarts aus seiner früheren Zeit sind.

Einige Silbenstechereien mit Bassanio wetterleuchten voraus. — Dann als 6 für 3000 Dukaten geboten werden, steht er, keine Nachbarschaft duldend, wie eine Mauer, und spricht in fortlaufend gleichem Ton, determiniert, jedes Wort mit dem gleich schweren Akzent belastet:

„Wär' / jedes Stück / von den / 6000 / Dukaten
6fach / geteilt / und jeder Teil / 'n Dukat
Ich nähm' / sie nicht / ich wollte / mein / Pfund / Fleisch".

Jede Silbe vorgekaut, doch diskret: „Das Pfund Fleisch, das ich verlange, ist teur gekauft (bedeutend, h e r r i s c h) — ist mein, und (kurz, eigenwillig, die Hände an sich gezogen) ich will's haben!" Nun die Arme von sich gestreckt, den Gegensatz den Richtern sichtbarlich zuschiebend: „Wenn Ihrs versagt, pfui über Euer Gesetz!" Frech-überlegen: „Ich warf' auf Spruch; antwortet, soll ichs haben?"

Er geht im Folgenden an die Ecke rechts, wo nahe dem Eingang auf einem Hocker seine Requisiten liegen. Aus einem roten Tüchlein wickelt er eine kleine Handwage aus; tariert sie, zieht das Messer hervor, hält es hoch, spiegelt es, mit einer gewissen grausamen Liebe es betrachtend, setzt sich dann auf die Stufen, die zum Dogensitz führen und wetzt das Messer an seiner Schuhsohle mit Behagen und grosser prüfender Sachlichkeit. Macht

die Nagelprobe. Sein Auge leuchtet befriedigt auf. – Nerissa sieht er missachtend an, hält nichts von dem Doktor, wiegt sich in triumphierender Gebärde. – Beim Verlesen des Briefes von Bellario legt er die Hand ans Ohr, damit ihm nichts entgeht. – „Shylock ist mein Name" bringt er als eine Art Geschäftsempfehlung, wie er dies auf dem Rialto gewöhnt war, sehr geschmeichelt, übers ganze Gesicht beglückt, von der Wichtigkeit seiner Person sehr eingenommen. – Nach der Apostrophierung: „So muss der Jude Gnad' ergehen lassen" erwidert er ganz ruhig, etwas verächtlich, nach einer erwartungsvollen Pause, fast tonlos, eisig kalt:

„Wodurch genötigt muss ich?"

Siegesgewiss und unerschütterlich stellt er sein Ultimatum, immer mit Noblesse in seiner gemeinen Grausamkeit:

„Meine Taten
Auf meinen Kopf: Ich fordre das Gesetz,
Die Busse, fordere mein Pfund Fleisch!"

Um des grösseren Eindrucks willen, der gerade in der Wiederholung der gleichen Worte liegt, hat Possart in seiner Bearbeitung „das Pfund Fleisch" öfter in den Text gesetzt.

Nach dem: „Es kann nicht sein" Porzias stösst Shylock eine fast tierische Interjektion der Freude aus, die eine ganze Oktave seines herrlichen Organs umfasst. „Aaah!" und ergeht sich in breiten Tönen, in einem Orgelkonzert schwelgend: „Ein Daniel, ja ein Daniel!" Dies ist der Höhepunkt des ersten Teils der Szene, wo Shylock sieghaft erscheint. – Auf Porzias Anruf: „Gebt zum Ansehen mir den Schein" zieht er mit Wichtigkeit und ganz in seine Geschäftspraktik zurückfallend, kleinlich, – das Papier hervor, mauschelnd: „Hier – hier ist er (streckt ihn hin) hier!" (Faltet ihn auseinander, glättet ihn); da Porzia beim Lesen eine zustimmende Bewegung macht, atmet Shylock, der mit Begier die Mienen des jungen Doktors verschlingt, befriedigt auf und nimmt eine hochfahrende Gebärde an, einen Fuss auf die unterste Stufe gestellt, den Körper hoch aufgerichtet, etwas hinten übergeneigt. – Streut reichlich Interjektionen ein. – Auf Porzias Zureden: „Shylock, man bietet dreifach Dir das Geld, stösst er eifrig und gleichsam mit den Worten jonglierend heraus, stark jüdisch gefärbt: „Ein Eid! Ein Eid!" (Indem er betonen will: Ihr Christen habt Euch ja so wichtig mit Eurem Eid, also!), dann Silbe für Silbe gleich schwer nehmend, wichtigtuend, wobei man das Gefühl hat, er möchte eine Lüge gerne schön herausputzen:

„Ich / hab' / 'nen Eid / im Himmel!"

Dann scheinheilig, etwas parodistisch angehaucht:

„Soll ich auf meine Seele Meineid laden?"

(Die Färbung der beiden Diphthonge „ei, ei" ist nicht zu beschreiben); kurz, stolz, die Affäre abschneidend:

„Nicht um Venedig!"

Mit gespannter Aufmerksamkeit Porzia verfolgend, fällt er ihr raubtierartig in die Hände; als sie sagt: „Lass mich den Schein zerreissen!", zieht er das Papier mit grosser Behendigkeit an sich und drückt es mit Affenliebe an die Brust. Mit Wollust wirft er schadenfroh ein: „Wenn er bezahlt ist".

Die nächsten Zeilen bis „kommt zum Spruch" nimmt er in raschem Tempo, dann mit Grösse, das Objekt in die Höhe haltend:

„Ich stehe hier auf meinem Schein" – –

Nach den Zwischenrufen: „O weiser Richter, wackrer junger Mann" befiehlt Porzia: „Entblösst den Busen". Hastig hakt Shylock ein: „Ja, die Brust", und sein ganzes aufgespeichertes Rachegelüst spiegelt sich in tierischem Grinsen, mit metallischem Ton sagt er:

„Zunächst / dem Herzen."

Auf Porzias mitleidsvolles Wort: „Nehmt einen Feldscher, ihn zu verbinden", sagt Shylock, höhnisch über die Schulter wegwerfend und in seinem Schacherton Silbe für Silbe abwägend, ironisch lauernd: „Ist das so angegeben in dem Schein?" Porzia erwidert: „Es steht nicht da". Shylock lacht hell auf, mit diabolischem Klang: „Ich kanns nicht finden (mit beiden Händen abwehrend gestikulierend), es ist nicht in dem Schein."

Possart tritt nach rechts, kann seine Ungeduld nur schwer meistern, hält die Hände über den Kopf, ruft energisch, doch devot:

„Kommt zum Spruch!"

Nach dem dritten Hammerschlag stülpt er die Aermel auf, hält das Messer hoch und geht hastig auf Antonio los, der sein Wams geöffnet hat. — Auf Porzias „Halt!" fallen Bassanio und Graziano dem Shylock in den Arm. — Auf den Wendepunkt:

„Der Schein hier gibt Dir nicht ein Tröpfchen Blut" taumelt Shylock zurück, eine Hand an die Stirn gedrückt, mit geöffnetem Mund, stieren Augen, sprachlos steht er einen Moment wie versteinert da, das Messer entgleitet seiner ausgestreckten Rechten, er sinkt etwas in sich zusammen, seine Blicke fangen an zu kreisen, er hält die Hände, wie nach Halt suchend, weit von sich, und stammelt, mühsam Ton suchend, mit verfallener Stimme:

„Ist / das / Gesetz?"

Dann sich schnell erholend, die Worte in brünstiger Gewinnsucht halb verschluckend, gierig nach Bassanio schielend, mit hastig ausgestreckten Fingern:

„ . . zahlt dreifach
Mir meinen Schein und (schnell:) lasst die Christen gehen!"

Auf Bassanios „Hier ist das Geld" tappt Shylock auf ihn zu (gleich dem fliehenden Ahasver auf Wilhelm von Kaulbachs Gemälde „Die Zerstörung Roms" im weinerlichen Tone, winselnd, stösst er kleinlaut hervor: „Gebt mir mein Kapital und lasst mich gehen!" (vernichtet, mit dem Blick eines sterbenden Hirsches, tonlos:)

„Soll — ich — nicht — haben — blos — mein Kapital?"

Mit halbverschlucktem Schmerz, in hastigem Wutausbruch:

„So lass es ihm der Teufel bekommmen,
Ich will nicht länger Rede stehen" (nimmt sein Messer vom Boden auf und will abgehen).

„Wart Jude!"

Mitten in der Bewegung erstarrt Possart wie angefesselt, erst langsam geht er in eine abwartende Stellung über; während der Verurteilung ringt er die Hände, ballt die Fäuste, stösst unartikulierte Schmerzenslaute aus, in grollendem Schluchzen, seine Ohnmacht verfluchend, gebärdet sich wie ein geschlagener Hund: „Bitt' um Gnad' bei dem Dogen".

Shylock schleicht demütig nach hinten, schleppt sich zu den Stufen. Schäumend vor schlecht verhaltener Wut, mit Tränen in der Stimme schreit er, alle Schlauheit preisgebend, sogar den Instinkt der Selbsterhaltung überrennend, brutal:

„Nehmt mein Leben auch, schenkt mir das nicht!"

Mit gewollter Uebertreibung, die nächsten Sätze hervorsprudelnd, reisst er sein Gewand auf und bietet die offene Brust dar. Während des Dialogs zwischen Graziano und Antonio füllt er die toten Strecken mit Unmutsgebärden, stampft abwechselnd mit den Füssen, den ganzen Körper wiegend, die Fäuste gegen die Stirne gereckt; beim Verdikt: „Dass er gleich das Christentum bekenne" sinkt er zusammen, buchstäblich wie ein Häuflein Unglück anzusehen. Dann mit bebenden Lippen, stieren, weitgeöffneten, leeren

grauen Augen, mit verschollener Stimme, stammelt er wie ein abgestraftes Kind, aufschluchzend, tonlos:

„Ich — — bin's — — zufrieden".

Er wirft wehmütige Blicke zum Himmel, bedeckt sein Gesicht mit den Händen, erhebt sich ruckweise, sagt mühsam, einfach

„Ich bitt', erlaubt mir, weg von hier zu gehen"

Auf Tubal gestützt, wankt er zur Tür hinaus, einen schmerzerfüllten Blick auf die Gruppe der Sieger gerichtet. Mit dem geknickten Schicksal des titanischen Greises ist das Stück zu Ende. — — — Die Ring-Intrigue und das Liebesidyll der seichten Gesellschaft, die übrig bleibt, vermag das Interesse des naiven Zuschauers nicht mehr zu fesseln, sobald der Dämon Shylock die Szene verlassen.

Soweit Malyoths Schilderung, der wir noch einiges hinzuzufügen haben. Sie ist, wie ich schon angab, 1906 erschienen, also nach Possarts Rücktritt vom Intendantenposten; jedenfalls wollte Malyoth den Vorwurf, er hätte seinem Vorgesetzten geschmeichelt, vermeiden. — Aus einer genauen Verfolgung der Kritiken an dieser Rolle ist ersichtlich, dass Possart an ihr verschiedene Redaktionen vorgenommen hat. Bei der Wiedergabe dieser Rolle gelegentlich der Münchener Gastspiele 1864 fehlte das menschlich Ergreifende. Aus einer Kritik der „Münchener Neuesten Nachrichten" vom Jahre 1876 geht hervor, dass Possart die Shylock-Darstellung einer Umgestaltung unterzogen hat; es heisst da: „Uns erschien sein Spiel völlig neu und in seiner ganzen Haltung umgeändert." Und 1877 schreibt der Theaterrezensent der „Süddeutschen Presse": „In der Wärme der Auffassung, in der tiefen Leidenschaft der Possartschen Gestaltung liegt für mich sein Hauptverdienst, noch mehr, als in den feinen Details in Mimik und Sprache, welche von einem so gewiegten Charakterdarsteller nicht anders erwartet werden." Possarts Arbeit an der Gestaltung der Shylock-Figur geht so sehr ins Einzelne, dass noch 1892 einem Kritiker „ein verfeinertes Spiel der Hände" auffallen konnte. Die Schilderung Malyoths wird massgebend sein für die 80er und 90er Jahre. Es wird ja auch schon Possarts eigene Ausgabe des „Kaufmann von Venedig" erwähnt, die 1880 im Druck erschien, seine Darstellung des Lear (1885) berührt.

An Hand des bereits zitierten Buches von Monty Jakobs wollen wir einen kurzen Blick in die Geschichte dieser Rolle werfen. Possarts Darstellung des Shylock hat viel Gemeinsames mit der Ludwig Schröders und Ludwig Devrients. Beide gaben sich als rechte Kaufleute, die stolz auf ihren Reichtum sind, während Döring und Iffland den schmierigen und verkommenen Schacherjuden betonten; ja Iffland machte aus Shylock eine Lustspielfigur, verwässerte zum mindesten die Rolle durch viele Scherze. Am genauesten deckt sich Possarts Shylock mit der Wiedergabe Devrients: Beide sind sich ihres Reichtums stolz bewusst, sind Vertreter eines jahrhundertelang ge-

demütigten Volkes, die ihre Peiniger bis aufs Blut hassen und offen hassen; und vor allem versuchen sie beide, die Person Shylocks dem Zuschauer menschlich nahe zu bringen. Zu Tode verwundet, verlassen sie im IV. Akt den Gerichtssaal völlig gebrochen, weil Antonio, an dem Rache zu nehmen sie so sicher waren, ihnen ihren heiligen Glauben nimmt; derselbe Antonio, der Christ ist und der als Kaufmann die Zinsen drückt, den sie vernichten wollten. Possarts undDevrientsHöhepunkt war war „Rache, nu Rache!", während Seydelmann sich weidet an der Ausmalerei des Momentes: „Ich wollte, meine Tochter läge tot zu meinen Füssen und hätte die Juwelen im Sarge!" („Deutsche Schauspielkunst" Nr. 296). Possart legt dieser Stelle keine so grosse Wichtigkeit bei: für ihn ist Jessika eigentlich tot, sobald sie, die Jüdin, einem Christen gefolgt ist; und so verlangt er Recht (im Namen seines Volkes möchte man sagen) auf Grund seines Scheins. Zwar tat das Döring auch, aber ihn unterscheidet von Possart die Hervorkehrung des Kriechend- und Gehetzt-Jüdischen. Von Döring wird auch das Aufstreifen der Aermel vor Gericht erwähnt. Das Wetzen und Prüfen des Messers ist ebenfalls historisch; von Reineke, dem Zeitgenossen Schröders, wird es berichtet. — Mit den Zeitgenossen Haase und Mitterwurzer stimmt Possarts Auffassung der Shylock-Rolle im wesentlichen überein. Mitterwurzer zerreisst, wenn er die Gerichtsszene verlässt, beim Anblicke Antonios den Schein; dabei lässt er sich vom Volk verspotten. Nach Jessikas Flucht kehrt er an sein Haus zurück, um an die Tür zu klopfen, bevor der Vorhang fällt. Bei Possart findet sich auch ein derartiger Virtuosen-Einfall: vor seiner Szene mit Salarino im III. Akt wird er — im zerrissenen Kostüm — von einem höhnenden Volkshaufen über eine Brücke gehetzt, an der er ermattet zusammensinkt. Diese Pantomime ist eher zu rechtfertigen, als diejenigen Mitterwurzers, die teils unmotiviert sind, teils ein Zuviel bedeuten. Die stumme Szene, die Possart seiner Bearbeitung des „Kaufmann von Venedig" einfügte, bildete wenigstens einen wirkungsvollen Auftakt für den Höhepunkt des Dramas. Eine spezifisch Possartsche Eigenart ist das förmliche Schwelgen in einigen Wortklängen und eindrucksvollen Sätzen, die ja auch in seiner Bearbeitung des Dramas, wie Malyoth mitteilt, zum Ausdruck kommt. Der fünfte Akt ist in der Bearbeitung nicht gestrichen, wie es oft genug geschah.

Possart hat sich zur Shylock-Rolle in „Erstrebtes und Erlebtes" (Seite 180 f.) geäussert. Heinrich Heine, (Sämtliche Werke, Hamburg 1873, Bd. III, Seite 307) sagt: „. . . so muss ich den „Kaufmann von Venedig" zu den Tragödien rechnen, obgleich der Rahmen des Stückes von den heitersten Masken, Satyrbildern und Amoretten verziert ist, und auch der Dichter eigentlich ein Lustspiel geben wollte". Und weiter: „. . . . so geschah es, dass

er (Shakespeare) in Shylock trotz der grellen Fratzenhaftigkeit die Justifikation einer unglücklichen Sekte aussprach, welche von der Vorsehung aus geheimnisvollen Gründen mit dem Hass des niederen und vornehmen Pöbels belastet worden, und diesen Hass nicht immer mit Liebe vergelten wollte." Possart setzt sich damit auseinander und kommt, indem er als Beweise einige Sätze Shylocks zitiert, aus denen das Ueberwiegen der Geldgier in Shylocks Charakter hervorgeht, zu dem Resultat, dass Heine Unrecht, und dass man es vielmehr mit einem Lustspiel zu tun habe. Possart schliesst die Debatte mit den Worten:

„Nein, er (der Schauspieler) handelt nur dann im Sinne Shakespeares, wenn er die Geldgier des Wucherers mit dem Rachedurst und dem Glaubensfanatismus seiner Sekte zu verbinden sucht. Denn damit nimmt er dem Shylock einen Teil der tragischen Grösse und wirft die Figur in die vom Dichter gewünschte Sphäre des Lustspiels.".

„Bilde, Künstler, rede nicht!" Die angeführte Meinung Possarts ist ein Beleg für die Tatsache, dass sich oft die Idee eines Künstlers in ihrer sinnlichen Ausführung ganz anders ausnimmt, als in ihrer schriftlichen Fixierung. Steht es doch fest, dass Possart den Shylock als eine dämonisch-tragische Figur gespielt hat, ihr die tragische Grösse also nicht nur nicht nimmt, sondern sie ihr sogar verleiht. —

Bilder weiterer ernster Charakterdarstellungen sind:

Mephistopheles: „Von allen Geistern, die verneinen, ist mir der Schalk am wenigsten zur Last." Diese Worte muss man als Motto für Possarts Darstellung ansprechen. Sein Teufel umgibt die menschliche Maske, die er braucht, um auf Erden zu wandeln, mit bitterer Ironie und scharfem Sarkasmus. Wenn aber einmal aus dem frivolen Spötter das Teuflische zum Durchbruch kommt, dann geschieht es hemmungslos, gemein. Possart macht als Mephistopheles keine „seelische" Entwicklung durch, d. h. er bleibt bis zuletzt ein vermenschlichter Teufel, freilich wird er immer brutaler. Es gibt Darsteller, die gegen Ende des Dramas, wo Fausts Seele ihnen entgleitet, das Menschliche völlig abstreifen. Possart weiss dem Zuschauer die Ueberlegenheit und geistige Herrschaft Mephistopheles' zu suggerieren. Beim Abschluss des Paktes mit Faust, im Monolog vor der Schülerszene, in der Szene „Trüber Tag, Feld" lässt er Höllenelemente sprühen. Von der „Feld"-Szene an, wird sein Auftreten gegen Faust immer herrischer. Erschreckend gemein sagt er „Sie ist die erste nicht!" oder „Folg' nur dem alten Spruch . ." In „Auerbachs Keller" will er den Gesellen imponieren. In der Schülerszene spreizt er sich unter dem Gelehrtenmantel; er ist vollkommen überlegen in seiner Ironie, die er unter salbungsvollen Worten und frommer Miene verbirgt. Die Szene mit Marthe spielt er grotesk-komisch.

Franz Moor: Diese Leistung ist nicht von Anfang an fertig. Erst in den 80er Jahren etwa gelingt es Possart, die letzten Züge, die an einen abstrakten Theaterbösewicht erinnern könnten, zu vermeiden. Er spielt den Franz als einen dichterisch wahren Menschen, freilich verzichtet er bei allem Realismus nicht auf das Schillersche Pathos, das er namentlich in den Monologen laut und erschütternd ertönen lässt. Sein Hauptmotiv ist das: „Herr muss ich sein". Sein Franz ist ein Mensch des Ehrgeizes. Lüstern verfolgt er Amalia. Mit grauenhafter Wirkung bringt Possart die Gewissensangst eines Menschen, der kein grosser Verbrecher ist, den aber die Herrschsucht zu Verbrechen trieb, im V. Akt zur Geltung. In seinen besten Jahren soll er in dieser Rolle meisterhaft gewesen sein.

Richard III. ist ein Verbrecher grossen Stiles, ein Ungeheuer von Format, das weder Gewissensängste noch Feigheit kennt, das (wenn dieser Ausdruck erlaubt ist) nie die Nerven verliert und heldenhaft in den Tod geht. Nur nach dem Mutterfluche im IV. Akt lässt Possart einmal menschliche Erschütterungen in dieser Rolle hindurchschimmern. Possart konnte vor allem die schurkische Genialität, die Richard III. besitzt, glänzend zur Anschauung bringen. Jener skeptische Kritiker der „Münchener Abendzeitung" — ich zitierte ihn schon bei der Besprechung der vier Gastspiele Possarts in München — schreibt 1864:

„Ein neuer leuchtender Beweis für das Talent des Herrn Possart ist sein Richard III. unbedingt ebenfalls gewesen. In sämtlichen Aufzügen gleich gut, überall reiflich überlegt, überall fein nüancierend, die Rolle sich überdacht, fleissig ausgearbeitet und nach seinen Intentionen konsequent durchgeführt; aber ich meine, dass ihm ein Etwas wieder und abermals und wie allemal fehlte und den Erfolg verdarb: der grosse Blick des gereiften, fertigen Künstlers, der ein Ganzes zu schaffen sucht und zu schaffen weiss."

Wie konnte Possart mit seinen 23 Jahren ein „gereifter, fertiger Künstler" sein? — Hier, wie bei allen Rollen wirft er immermehr unnützen Ballast über Bord, um gegen Ende der 70er Jahre zu einer „edlen Mässigung" zu gelangen, die die Kritik lobend feststellt. 1903 heisst es dann in der „M. Allg. Ztg." (Freiherr v. Mensi):

„In der Maske vorzüglich wie immer, blieb sein Erscheinen von Anfang bis zu Ende interessant, auch da, wo es keine Höhepunkte der Handlung galt. Vor allem hat e man, so scheusälig dieser Herzog von Gloster innerlich und äusserlich gezeichnet ist, immer das Gefühl, einem wirklich Gebietenden, einem grossen furchtbaren Charakter sich gegenüber zu sehen . . In der ersten Werbeszene akzeptierte Possart die Auffassung des grossen Garrick, der sich in der Werbung um Anna so ernst und warm gegeben haben soll, dass ihm die Zuschauer eher glaubten, als die Umworbene. Weitere Höhepunkte waren die Annahme der Königskrone, die Abrechnung mit Buckingham und vor allem der letzte grosse Monolog („Ein Pferd . ."). Dagegen kam die Szene, in der Richard III. im Tower der Versammlung seinen verdorrten Arm zeigt, auf der Shakespearebühne nicht so effektvoll zur Geltung wie vordem."

Die Shakespearebühne — das sei hier eingeschoben — hat Possart nicht sehr geschätzt, er ist auf ihr nur selten aufgetreten.

Marinelli: Die Kritik zeigt bei der Beurteilung von Possarts Leistung in dieser Rolle keine so weitgehende Uebereinstimmung wie bei anderen. Er vergass bei der Zeichnung dieser Maulwurfsnatur, der Eigenschaft Marinellis als eines Hofmannes gerecht zu werden. Possart war hier etwas zu grob und zu effektsüchtig. Er spielte den Marchese gefährlicher als er vom Dichter gedacht war. Seit dem Ende der 70er Jahre erhält seine eigenartige Auffassung weitgehende Anerkennung.

Carlos („Clavigo"): Aus einem früheren Kapitel wissen wir bereits, dass Possarts Carlos ein weltkluger, nüchtern denkender Mann, dabei der aufrichtige und wohlmeinende Freund Clavigos ist. Die Kritik lobt ihn durchweg und nennt seine Darstellung wiederholt ein Meisterwerk. In dieser Rolle konnte er sein Sprachtalent und seine Gabe, „die Gedankengänge plastisch zu gruppieren" („M. N. N." 1884) frei entfalten. Ich lasse eine Kritik der „M. N. N." vom Jahre 1874 sprechen:

„Uns erschien seine Unterredung mit Clavigo im IV. Akt als die packendste Szene des Stückes. Da zeigte der Künstler, was ihm an Schärfe und Ueberlegenheit des Geistes, an siegender Ueberzeugung der Rede eigen ist; das klang alles so einfach, selbstverständlich, so innerlich logisch und konsequent, dass man sich wahrhaft fürchten möchte vor solcher hinreissenden Beredsamkeit. Erschien uns Herr Possart bei seinem ersten Auftreten unmöglich ernst und moros, so imponierte er uns hier durch die Wahrheit seines Ausdrucks, durch die Natürlichkeit seines Spieles, durch den Humor, der sich durch diese Reden zog . . . Wir wüssten keinen berühmten Gast zu nennen, weder Dawison, noch Haase, noch Döring, dem Herr Possart in dieser Rolle nicht wenigstens ebenbürtig gewesen wäre."

Den Carlos spielte Possart auch im 2. Münchener Gesamtgastspiel 1880. Die weitere Besetzung war folgende: Marie-Wessely; Clavigo-Sonnenthal; Beaumarchais-Barnay; Buenko-Häusser. Die Clavigo-Aufführung gilt als die beste des Gesamtgastspieles.

Oktavio Piccolomini: In diese Gestalt wuchs Possart schnell hinein. Er war der schlaue Diplomat mit scharfer und kalter Stimme und markantem Gesichtsausdruck. Nur da, wo ihm Max entgleitet, werden seine Züge vorübergehend weich, seine Worte innig. Possarts Oktavio wird zu seinen besten Leistungen gerechnet.

Antonio Montecatino ist ausser Carlos und Oktavio die 3. Rolle, die sich Possart für das Gesamtgastspiel 1880 vorbehielt; das ist natürlich kein Zufall. Seine Darstellung dieser Rolle wird mit zunehmendem Alter immer besser. Auch hier vermied er das Intrigantenhafte, das jener Figur von manchem Kollegen aufgepfropft wurde, von Anfang an. Er stellte den innerlich

wie äusserlich vornehmen Welt- und Hofmann in den Vordergrund. Im Gegensatz zum Jüngling und Künstler Tasso war er der gereifte Mann, der energische Vertreter der Weltordnung, „ohne dass er das Wort von dem „rauhen Freund" allzu wörtlich nähme" (M. N. N. 1897).

Gessler: Hier war Possart der „kalte, selbstsüchtige, brutale Tyrann voll Stolz und Tücke" (M. N. N. 1865), nicht ohne dämonischen Zug. In seiner letzten Szene erscheint er übrigens auf einem arabischen Hengst, auf ihm reitend trifft ihn „Tells Geschoss".

Alba: Eine gewisse Verwandtschaft Albas mit Gessler zeigt sich auch in Possarts Spiel. Er gab ihn in München sehr selten, erst seit 1895. „Er spielte ihn, in einer frappierend unheimlichen und charakteristischen Maske, scharf wie eine Damaszenerklinge und kalt wie Eis" („M. Allg. Ztg." 1895).

Burleigh: Diese Rolle hat Possart ähnlich wie Alba als Mann der Staatsraison dargestellt. Nach den „M. N. N." (1876) gab er hier „Musterproben, wie der Vers gesprochen werden müsse und wie die Rede natürlich und doch deutlich und verständlich werde".

Philipp II. In der Première 1869 war Possarts Philipp noch der Tyrann mit den rollenden Augen. 1878 schreibt die „Augsb. Abdztg." in ihrem Unterhaltungsblatt: „Der Sammler" folgendermassen:

„Nicht den fanatischen Wüterich, der am Morden um des Mordes willen Freude findet, sondern den strengen Richter, der sich Herr weiss über eine Welt von Schwäche und Sünde, voll Verrat und Eigennutz, der sich nicht allein des Rechtes sondern auch der Pflicht bewusst ist, diese Welt zu beherrschen und zu zügeln, — einen grossen Fürsten, nicht frei von eigenen schweren Mängeln und Fehlern, die er ja selbst erkennt, aber den der Gedanke der Freiheit nicht schreckt, sobald er das Werkzeug zu erkennen glaubt, das im Stande ist, ihn zur Tat werden zu lassen."

Derselbe Rezensent nennt 1881 Possarts Philipp den „auf seiner stolzen Höhe mitten im Glanz und Prunk des Hofes und an der Seite des liebenswertesten Weibes vereinsamten Fürsten".

In den Jahren des aufkommenden Naturalismus empfand man das deklamatorische Pathos, das Possart in dieser Rolle ertönen liess, als störend.

Wurm: Ueber Possarts Darstellung dieses Schreibers hat die Kritik überraschend auseinandergehende Ansichten. Die „Südd. Pr." sagt 1869: „Wurm ist eine der besten Leistungen des Herrn Possart", während die „M. Propyl." ihn im selben Jahre nach der schurkischen Seite hin übertrieben finden. Dagegen behaupten die „Südd. Blätter für Kunst etc." 1885, er habe „den Charakter zu süsslich aufgefasst", und aus einer Notiz der „ M. Nachr." 1886 geht gar hervor, dass sein Sekretär das Publikum ebenso sehr zum Lachen brachte wie der Hof-

marschall von Kalb. 1892 nennt die „Allg. Ztg." Possarts Wurm „weiter vom Bösewicht entfernt als früher, natürlicher, mit viel neuen Zügen und vor allem mit ausdrucksvollster Mimik". Was ist nun die Wahrheit?

Muley Hassan: Bei aller „Spitzbüberei", mit der Possart den schwarzen Bösewicht ausstattete, liess er die dieser Figur anhaftende „Laune" nicht zu kurz kommen. Sein findiger Schurke war so unheimlich wie komisch. Die Gelenkigkeit und Geschmeidigkeit des Mohren artete in Possarts Entwicklungsjahren aus zu quecksilbrigen, affenartigen Bewegungen. Aber es muss gesagt werden, dass Possart seinen Körper in allen Stücken wirklich beherrschte. Noch 1900 hat er einen glänzenden Hassan „hingelegt".

„Vortrefflich lanzierte er die beiden berühmten Worte: „Der Mohr hat seine Arbeit getan etc." und „Ich will einen Gelehrten fragen". Das erste ganz erhabenes Selbstgefühl, mit vorgestrecktem Fuss, die Brust geweitet, den Kopf in den Nacken geworfen – der Abgang eines lustigen Galgenvogels, der sich in seiner gekränkten Würde spiegelt; das andere spitzbübische Laune und Teufelei, schon den Vorgeschmack des zu veranstaltenden Spektakels auf der Zunge, den Blitz der entfesselten Gier im Auge, emporgeschwungen die Hand im Uebermut und den Hohn hinter sich lassend: „Ich will einen Gelehrten fragen."

Jago: Für die Darstellung dieses Intriganten besitzt Possart die erforderliche schauspielerische und körperliche Elastizität, und dann versteht er es, von den geistigen Fähigkeiten des ehrgeizigen Fähnrichs zu überzeugen. Wie in fast allen Rollen, so macht er auch hier verschiedene Stadien durch, die für ihn charakteristisch sind. Gleich in der Münchener Première 1866 ist die (realistische) Anlage gut: nur in den Monologen lässt er die Maske des ehrlichen Mannes, unter der er seinen wahren Charakter vor anderen verbirgt, fallen. Aber vieles noch erweist sich als unausgeglichen. Dann kommt die Zeit, in der er seinem Temperamente die Zügel schiessen lässt und sich in Uebertreibungen gefällt. Mitte der 70er Jahre etwa hat er dies Stadium überwunden, und Masshalten setzt bei ihm ein, er wird natürlicher und verzichtet auf billige Effekte. Stellen, wie das öfters wiederkehrende: „Tu' Geld in Deinen Beutel!" packte er mit grosser Freude an, und souverain geht er mit ihnen um. Und wenn man seine Wiedergabe solcher Stellen 1873 noch besonders gut fand, so wird sie 1886 (Th. Göring im „Sammler") als „burlesk-drastisch" gewertet.

„Abgesehen hiervon", heisst es dort weiter, „ist die Darstellung im höchsten Grade interessant, bis ins kleinste Detail durchdacht und durchgearbeitet, und unstreitig die bedeutendste Leistung des Abends".

Polonius (seit 1895 gespielt): In dieser Rolle wird Possart von der Münchner Kritik durchweg laut gelobt. Die folgende Rezension der „M. N. N." 1895, die mit anderen voll übereinstimmt, gibt einen ausführlichen Bericht:

„ . . . auch er lieh der Figur, die er verkörperte, scharfe Umrisse; er liess sie nicht wie üblich, als einen an der Grenze des Kretinismus stehenden, unausstehlichen Schwätzer erscheinen, sondern richtig als einen alten Hofmann, mit höfischen Manieren und höfischer Moral, als zärtlichen Vater und als Menschen, der zwar durchaus nicht übermässig klug ist, aber auch nicht übermässig beschränkt. Schade, dass Herr Possart in einzelnen Augenblicken zu komisch war. Ueber den stürmischen Lacherfolg nach „Verrückt aus Liebe" (II, 1) ist wohl niemand mehr erschrocken als der Künstler selbst."

Julius Caesar (seit 1897 gespielt): Bei der Beurteilung der Darstellung dieser Gestalt stehen sich zwei verschiedene Ansichten schroff gegenüber. Die Kritik der „M. Allg. Ztg." (v. Mensi) lautet:

„Man weiss jetzt, warum das Stück „Julius Caesar" und nicht Brutus heisst. In der ersten Hälfte beherrscht nun wirklich der lebende Caesar, in der zweiten die Erscheinung seines Geistes das ganze Stück. – Possart, wie immer in der Maske vorzüglich, stellte den Caesar in Wort und Haltung so bedeutend, in seinem Untergang so erschütternd dar, dass das notwendige Gegengewicht zu dem psychologischen Helden Brutus gewahrt blieb."

1897 nennt die „M.N.N." den Julius Caesar, den er mit „höchster Meisterschaft" spiele, „Possart wie auf den Leib geschrieben", und 1904 heisst es ebenda:

„Herrn Possarts sichere Darstellungskunst in Ehren: aber so humorvoll er den burlesken Imperator Sardous (Napoléon I. in „Madame Sans-Gêne") zur Geltung bringt, als ernsthafter antiker Imperator Shakespeares bleibt er viel zu formell, als dass er die innerlichen Wirkungen der Dichtung vermitteln könnte."

Eugen Kilian, der auch den Possartschen Caesar der späteren Zeit gesehen hat, erschüttert mit seinem Urteil die Berechtigung der letzten Rezention. Er schreibt („Ernst Possart" Shakespearejahrbuch 57):

„Dieser ruhmredige, stark posierende und auf Stelzen gehende Caesar erhielt durch Possart als wohltuendes Gegengewicht die geistige Note, die unentbehrlich ist, wenn der Zuschauer nicht öfters zu einem Lächeln über den grossen Julius verlockt werden soll. Man glaubte an seine Bedeutung – und die gefährliche Klippe war glücklich umschifft."

Ueber Possarts Mimik liefert Kilian einen Beitrag von Seltenheit:

„Wie Caesar, von Cascas Dolch getroffen, in die Höhe sprang, die Stufen herabwankte, einem nach dem anderen der Verschworenen unter die Mordwaffe sank, wie er hilfeheischend, mit letzter Anspannung des schwer verwundeten Körpers auf den geliebten Brutus zustürzte, auch von diesem getroffen, seelisch und körperlich vernichtet, zusammenbrach, um sterbend mit der Toga das schmerzentstellte Antlitz zu verhüllen – das war ein Meisterwerk, das in der vollendeten Art seiner Ausführung kaum übertroffen werden konnte. Jeder einzelne Augenblick dieses Vorganges – ein Bild von geradezu klassischer Schönheit, ungezwungen und absichtslos, eine Vereinigung von Natur und Kunst, wie sie vollkommener nicht zu ersinnen war."

Vorzügliches leistete Possart in kleinen Chargenrollen, die er mit seiner bedeutenden Charakterisierungskunst zu Menschen

von Blut und Leben stempelte. In seinen kritischen Jahren wurden freilich oft Paraderollen im schlechten Sinne daraus, die er mit allen möglichen Details und Nuancen überlud. Die berühmte Erzählung des Raoul von der Erscheinung der Jungfrau von Orleans in der Schlacht dagegen rasselte er förmlich herunter. War der Standpunkt, auf diese oder jene Weise Effekt zu erzielen, erst einmal überwunden, so stellte er derartige Nebenfiguren bisweilen mit staunenswerter Plastik auf die Bühne, meist interessant und originell. Es gehören hierher: Vansen, den er als Demagogen und Schnapstrinker überzeugend charakterisierte, Oberpriester („Des Meeres und der Liebe Wellen"), Don Iuan („Viel Lärm um nichts"), Domingo („Don Carlos"), Lorenzo („Romeo und Julia"), Daniel („Judith").

In einen gewissen Abstand zu den bis jetzt besprochenen Rollen möchte ich die folgenden setzen: Hamlet, Richard II., Nathan, Lear.

Hamlet spielte Possart seit 1866; (bis 1883, soweit München in Frage kommt). Den Hamlet erfasste Possart nicht intuitiv, sondern er setzte sich vornehmlich mit seinen Verstandeskräften diese Figur zusammen. Possarts Hamlet ist das Produkt einer ruhelosen, ununterbrochenen Arbeit. Und wenn in dieser Rolle wider Erwarten der Gemütston, der diesem Charakterisierungskünstler von der Natur nicht im reichsten Masse gegeben war, in den ersten Jahren doch überzeugend erklingt, so ist das zum Teil daraus zu erklären, dass Possart hierbei in seiner Jugend einen Bundesgenossen fand. Typisch jugendliche Gefühlsinhalte waren es nicht, die ihm seine grossen Charakter- und Intrigantenrollen innerlich nahebrachten. Marinelli, Oktavio, Antonio, Gessler beispielweise sind gereifte Männer, mit denen der junge Schauspieler seelisch nicht harmonieren konnte. Seine Jugend war ihm bei der Darstellung solcher Personen ein Hemmschuh; er musste sich reifer und welterfahrener geben als er wirklich war. Zu der Persönlichkeit des Dänenprinzen zog den 25jährigen die seelische Verfassung des Jünglings, der ähnliches zu erleben glaubt. Die scheinbare geistige Verwandtschaft mit Hamlet, von der eigentlich jeder junge Mensch überzeugt ist, wird bei der Darstellung Possarts nicht ohne Bedeutung gewesen sein. 1867 schreibt die „Augsb. Abdztg.":

„Possart scheint das Richtige getroffen zu haben. Wenigstens erschien nur so der rätselhafte Charakter des Prinzen in allen Consequenzen weder zusammenhanglos, noch widerspruchsvoll, sondern in allen Teilen natürlich und notwendig, auch wenn immer noch ein Stück „Problematischer Natur" (im Sinne Spielhagens) übrig bleiben sollte. Possart betont vor allem die tief verwundete Gemütsseite. Er stellt den Helden nicht als grübelnden Philosophen, sondern als tieffühlenden, liebebedürftigen, reizbaren, nicht bloss im Geist, sondern noch mehr in der Noblesse des Herzens allen anderen überlegenen Menschen dar. Das Schwanken in der Ausführung der Rache erschien nicht aus hypergeistreicher Verkränkelung der Ent-

schlossenheit, sondern mehr aus der Erhabenheit der Gesinnung überhaupt hervorgehend — eines Herzensadels, den prinzipiell Gewalt und Rache als unwürdig anmuten muss, während sie allein als Tat des Zorns erlaubt und plausibel erscheint — wie sein Mord des Polonius beweist, dass es ihm durchaus nicht an Tatkraft gebricht. Possart wusste zuweilen Töne anzuschlagen von einer Weichheit, Innigkeit und Glut der Empfindung, die mit der Schneidigkeit des sprunghaften Witzes in wirksamstem Kontrast stand. Ich halte diese Rolle für eine der bedeutendsten und durchdachtesten des hochbegabten Künstlers."

War der Vortrag des Monologes „Sein oder Nichtsein" bei der Première noch sehr forciert gewesen und deshalb als stimmungslos abgelehnt worden, so wird er jetzt als „vortrefflich und gerade in seiner Einfachheit schön" („Sammler" 1878) ausdrücklich hervorgehoben. Schliesslich kann aber Possart die natürliche Empfindung für diese Rolle nicht mehr aufbringen:

„Herr Possart war bemüht, seine ganze Kunst zur Durchführung anzubieten, konnte uns aber doch nicht vergessen machen, dass der Schauspieler Possart mehr, als der Prinz Hamlet Geltung forderte" („M. N. N" 1883).

In diesem Jahre spielte Kainz den Laertes in München! Hören wir uns noch das Urteil des Schauspielers und Regisseurs Adolf Winds an, der „Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart" (Bln. 1909) behandelt, so wird sich das Bild von Possarts Hamlet-Darstellung wesentlich abrunden. Es heisst bei Winds:

„Seine Darstellung war kokett, er affektierte eine Jugendlichkeit, die er in seinen schauspielerischen Ausdrucksmitteln nicht besass, bewältigte wohl die Rolle glänzend nach der sprachlichen Seite hin, stand aber mit seinen Anlagen in einem Missverhältnis zur Aufgabe."

Richard II. ist ein König, dem die jugendliche Unerfahrenheit und Unsicherheit zum Verhängnis wird. Die Schwankungen dieses Charakters interpretiert Possart deutlich und treffend. Freilich verrät seine Darstellung, so überzeugend sie ist, dass ihr grosser Fleiss und historische Studien zu Grunde liegen, dass sie aber nicht aus seinem Inneren quillt. Nur einmal äussert die Kritik einen Tadel, wenn sie sagt, er habe sich vielleicht zu sehr an den historischen Charakter Richards gehalten. („Augsb. Abdztg." 1867). Gegen Ende des Dramas wirkt sein Spiel warm und ergreifend.

Nathan: Man kann es sich erklären, dass ein junger Schauspieler sich für eine Intrigantenrolle begeistert, und es ist durchaus möglich, dass er sie ausgezeichnet spielt. Dass ein ganz junger Schauspieler aber den Nathan darstellt, ist nicht das Natürliche, und Possart hat auch diese Rolle damals mit Widerstreben angenommen, nur der Stimme seines Ehrgeizes folgend. Wenn aber ein 24jähriger diese Rolle in der Weise meistert wie Possart, so ist das staunenswert und bewunderungswürdig. Denn allein mit dem ausserordentlichen Charakterisierungstalent, das Possart eben besass, mit der geistigen Durchdringung einer Rolle, deren er in hohem Grade fähig war,

ist es hier nicht getan. Die Weltanschauung eines gereiften, edlen Geistes, die der junge Künstler seinem Nathan verlieh, die Wärme, die er von dieser Gestalt auf das Publikum ausstrahlen liess, die innere Schönheit, mit der er den alten Juden adelte, gibt ein beredtes Zeugnis von der ungewöhnlichen schauspielerischen Begabung Possarts. Die „M. N. N." geben 1865 in Uebereinstimmung mit andern Blättern folgendes Bild seiner Darstellung:

„Herr Possart spielte den Nathan mit einer erhabenen Milde, mit einer Würde und Ruhe, dass sich unsere Hochachtung für das bedeutende Talent dieses Schauspielers um vieles erhöhte. Nicht in Detailzeichnung zerbröckelte sich diesmal seine Leistung, an dem Gemälde, das der junge Schauspieler von dem alten Nathan gab, war die Kontur allein schon imponierend, ein grossartiger Zug ging durch die Darstellung, und immer war diese wahr, klar, einfach, bedeutend und poetisch . . . . und seine Sprechweise hielt sich gleichweit entfernt von der Emphase des Anfängers wie von dem trockenen und dozierenden Vortrag des Routiniers."

In den Jahren seiner Effekthascherei erniedrigt sich Possart auch in dieser Rolle, um dann ihre Wiedergabe um so mehr zu verbessern, je älter er selber wird. Dabei büsst sein Nathan nicht an einer gewissen Kraft und Männlichkeit ein, die seine Darstellung von anderen, behaglicheren, unterscheidet. Der „Sammler" bringt einen Bericht: „Possarts Berliner Gastspiel" im November 1875, wo er in einigen Rollen nicht den gewünschten Erfolg hatte. Ueber seinen Nathan heisst es dort:

„Wie es dem „weisen" Nathan geziemt, sucht Possart die Stärke seines Spiels weniger in der Markierung von Details, als in der Färbung des Gesamtkolorits. Er zieht die indirekte Wirkung der direkten vor: er prätendiert nicht, sondern er imponiert, er scheint nicht, aber er ist. Seine patriarchalische Würde lässt ihn keinen Augenblick im Stich, die edle Harmonie, in welcher Erscheinung, Sprache und Gebärdenspiel bei ihm stehen, macht seine moralische Ueberlegenheit . . ."

Die Erzählung von den drei Ringen, welche den „M. N. N." 1876 noch allzu „gekünstelt" erscheint, nennt dieselbe Zeitung 1882 „hinreissend gesprochen". Hören wir, was die „Dresdener Nachr." 1912 über den Nathan des 71jährigen zu berichten haben, wobei uns die Jahreszahl 1912 sagt, dass damals der Naturalismus schon dem Untergang entgegen ging:

„In Behandlung der dichterisch gebundenen Sprache ist Possart ein Meister. Für ihn sind die Dichterworte goldene Münzen, jede in ihrem Wert gleich und von Bedeutung Der Gefahr des Psalmodierens ist er ja nicht entgangen, gerade das Gesangliche seines Vortrages ist eine Note, die für ihn ganz allein charakteristisch ist. Vor Monotonie bewahrt ihn sein Geist, das scharfe Durchdringen des inneren Gehalts. Nicht eine Nuance entgeht ihm, nichts erscheint ihm unwichtig, manche Momente kommen zu einer Bedeutung, die man ihnen früher nicht zuerkannte. Possarts Nathan, durch Maske, Erscheinung, Haltung und Gesten merkwürdig suggestiv wirkend, ist klug, überlegen, weise und gut. — . . dass der Künstler die Gelegenheit wahrnimmt, das Schöne in Schönheit zu geben, ist ein hohes Verdienst, das auch heute trotz des Gesetzes der Wandlung auch eines Schönheits-

ideals anzuerkennen ist. Die Gabe leis mitklingenden Humors ist Possart nicht versagt, sie gibt seinem Nathan eine Note, deren man herzlich froh ist. Der Gesamteindruck der geglätteten und künstlerisch ziselierten Leistung ist einheitlich; man fühlt, hier ist ein persönlicher Stil zu einer höchsten Entwicklung gebracht, ein Stil, wie er in der Comédie française bei den Dramen von Racine bis auf den heutigen Tag gepflegt wird. Wer natürlich auch in der Schauspielkunst das Ideal äusserster Schlichtheit und Einfachheit hat, wird zu Bühnendarstellern wie Possart schwerer das rechte Verhältnis finden, als der, der sich gern von Tönen eines edlen, gepflegten Organs und dem Wohllaut künstlerisch behandelten Verses einhertragen lässt."

König Lear gehört erst seit 1885 zu Possarts Rollenkreis; vorher spielte er im gleichnamigen Drama den Narren. Die „Südd. Pr." urteilt von seinem König, Possart habe sich selbst übertroffen. Die „Augsb. Ztg." spricht von „mächtiger Wirkung" und nennt die Wahnsinnsszenen „Meisterstücke mimischer Kunst". Während die „M. N. N." und der „Sammler" dem Lobe beipflichten, allerdings kühler, lehnen zwei andere Blätter seinen Lear ab. Die „M. Nachr." 1886 finden ihn kurzweg zu pathetisch. Die „Südd. Blätter für Theater und Kunst" schreiben:

„Was wir an seinem König Lear auszusetzen haben, ist, dass Possart keinen Gefühlston anzuschlagen versteht, er bleibt eben auch da sich gleich, ein kalter, berechnender Mensch."

„Südd. Pr." und „Augsb. Allg. Ztg." sagen über den Gefühlston das Gegenteil aus. Für diesen Punkt wären auch die oben mitgeteilten Rezensionen des Hamlet und Nathan heranzuziehen. Und dann muss man wissen, dass die „Südd. Blätter" seit ihrer Gründung gegen Possart voreingenommen waren, und weit entfernt, sachliche Kritik an ihm zu üben, sich vielmehr darin gefielen, Possart als Mensch und Künstler bei jeder Gelegenheit in übelster Weise zu verdächtigen. — Der Vorwurf, zu viel Pathos aufgewendet zu haben, hat eine gewisse Berechtigung. Es entspinnt sich nämlich ein Streit, ob die Anlage der Rolle zu rechtfertigen ist. Possart gibt dem König, namentlich im ersten Akt, nicht die Note eines altersschwachen Greises, sondern er spielt ihn als würdigen, im Besitze seiner Kraft befindlichen Alten. Das „während wir zum Grab entbürdet wanken" nahm er nicht so wörtlich. Possarts Lear ist noch im Besitze seiner Willenskraft (in weiter vorgerückter Handlung versucht seine Energie, den Ausbruch des Wahnsinns zu vereiteln!) und — seiner Stimmittel. Possart sprach also seinen Lear, wenigstens im I. Akt, mit fester, tönender Stimme und nicht, wie Tuerschmann damals in seiner Rezitation, hohl und kreischend. Darauf bezieht sich der Vorwurf des Pathos, und daran nimmt auch der Kritiker der „Augsb. Allg. Ztg." Anstoss, wenn er schreibt:

„Allein der sonore, vollklingende Ton . . . , überhaupt die zu grosse physische Energie des Spieles beeinträchtigten die Illusion, dass wir einen

Greis vor uns haben, in sehr fühlbarer Weise. Wir sind daher auch nicht einverstanden, dass Lear im I. Akt ein solches majestätisches Wesen, solche Herrscherwürde zur Schau trägt."

Possart ist (im Vorwort zu seiner Bearbeitung) der Meinung, „dass das unglückselige Geschick des Vaters doppelt mächtig ergreift, wenn man im I. Akt den König Lear noch in dem vollsten Glanze seiner Majestät — und nur so — erblickt." Was die theatralische Wirkung anlangt, sei das richtig. „Aber", so versucht der Rezensent jener Zeitung Possarts Ansicht zu entkräften,

„das ungerechte und törichte Benehmen gegen Cordelia, welches Shakespeare in den Reden der Schwester ausdrücklich auf die „Altersschwäche" zurückführt, sowie die successiv sich bildende Geisteszerrüttung verlieren die natürliche Motivierung. Und dann ist es ja nicht der König, sondern der Vater, der bei der Verteilung des Reiches sich betätigt".

Die angeführten Gründe erscheinen nicht stichhaltig, wiewohl übrigens die seit Ibsen verlangte völlig einwandfreie psychologische Genauigkeit darin zum Ausdruck kommt. Der geforderte Senilismus ist bei Shakespeare nicht verankert; wir pflichten der Ansicht dieses Kritikers nicht bei, zumal wir uns erinnern, dass Lear (im V. Akt) im Stande ist, Cordelias Mörder zu erschlagen und ihre Leiche über die Bühne zu tragen. Allerdings ging Possart vielleicht zu weit in seiner Auffassung: „Jeder Zoll ein König", vielleicht hat er Lears Rüstigkeit übertrieben.

Interessant ist folgende Rezension der „M. N. N." 1879 von Possarts Narren im „Lear":

„Der Darsteller hat dem Narren jene Derbheit genommen, welche er zweifellos auf der englischen Bühne zur Zeit Shakespeares hatte, ihm aber dafür um so schneidigere Ironie verliehen, ebensosehr im Geschmacke unserer Zeit, welche von ausgelassener Komik in tragischer Situation abgestossen wurde. als im Geiste des Dichters, der gerade dieser Narrenfigur das feinste Gepräge aufgedrückt hat. Possart hat in Maske, Gesichtsausdruck und Vortrag einen wahren Typus jenes Narren geschaffen, der eine Personifikation der unbarmherzig – barmherzigen Wahrheit ist."

b) Komische klassische Rollen.

Wir wissen, dass Possart Sinn für Humor besass; Nathan, Polonius, Hassan verlieh er davon. Wie gestaltete er denn nun rein komische Rollen? Auf die Frage kann ich keine durchweg befriedigende Antwort finden. Die Kritik lässt uns hier nämlich im Stich. Sind schon ausführliche, bis ins Einzelne gehende Berichte der Zeitungskritik über Possarts grosse und Hauptrollen aus ernsten Dramen dünn gesät, so erfährt man durch Zeitungsquellen von seinen komischen Rollen nur wenig. Meist wird man mit Ausdrücken wie „vortrefflich", „ausgezeichnet", „anerkennenswerte Leistung" abgespeist; über die Spielweise selbst bekommt man aber nicht viel zu hören. Und Berichte von Nichtjournalisten in der Form wie sie Monty

Jakobs in seinem bereits erwähnten Buche zusammenstellt — von einer breiten Schilderung im Stile Malyoths ganz zu schweigen — scheinen damals nicht angefertigt worden zu sein und auch heute nicht angefertigt zu werden. Sollte es wider Erwarten doch welche geben, so bekommt man sie nicht in die Hand. So muss denn meine Behandlung der Spielweise Possarts in komischen Rollen notgedrungen fragmentarisch ausfallen. Wie oben, so erwähne ich hier nur klassische Rollen.

Riccaut de la Marlinière: Die Kritik sagt aus, dass Possart das Deutsche im Munde des Franzosen vorzüglich radebrechte und in seiner Charakterzeichnung die Verkommenheit des Franzosen zur Geltung brachte. Die Darstellung sei frisch und lebendig, aber nicht aus einem Gusse gewesen.

Just (erst seit 1881):

„Herr Possart war als Just gar zu derb, um nicht einen schärferen Ausdruck zu gebrauchen, der nicht ungerechtfertigt wäre" („Sammler" 1882.) Theodor Göring urteilt (ebenda) 1885 wesentlich anders: „Es ist merkwürdig, wie dieser Künstler, ohne dabei in Uebertreibung zu verfallen, die treffliche Figur des ruppigen, bärbeissigen Komissbedienten zu verlebendigen weiss."

Schmock: Die Zeitschrift für Kunst und Theater „Walhalla" schreibt 1876:

„– eine köstliche Figur, wenn auch nicht im Sinne Freytags; denn durch die jüdische Darstellung wirkt die Einfachheit und Bescheidenheit, die Schmock eigen sein muss, nicht in der Weise, dass er sich unseres herzlichen Mitgefühls erfreut."

Narr in „Was Ihr wollt": Die einzige mir bekannte ausführliche Rezension darüber lautet („Sammler" 1881):

„Zu einer Meisterleistung, die in ihrer Art vielleicht unübertrefflich dasteht, bot die Partie des Narren Herrn Possart Gelegenheit. Man fühlte in seiner Darstellung förmlich das Behagen, wieder einmal seine Kunst und Virtuosität nach allen Richtungen in glänzendstem Lichte strahlen lassen zu können. Scharfe Charakteristik, lebendiges, tief durchdachtes Spiel und reichster wirkungsvollster Wechsel des Ausdruckes zeichnete auch die Leistung aus. Dazu: Herr Possart s a n g die Lieder des Narren – und er sang sie mit vollem schönem Tone durchaus korrekt und mit empfindungsvollem Vortrag."

Falstaff spielte Possart nur auf Gastreisen, seit 1886; der Münchner Vertreter dieser Rolle war Häusser, der den dicken Sir John vortrefflich und jedenfalls weit besser mimte, als Possart. Das „Kölner Tageblatt" (ohne Datum) nennt „die Maske und die schlottrige Gestalt Possarts schon ein Meisterstück" und sagt dann weiter:

„Der Künstler verlegte sich keineswegs auf den polternden Bramarbas, sondern schob den verkommenen Genussmenschen in den Vordergrund, dessen zynischer Witz und unversieglicher Humor einen versöhnenden Schimmer auf die ganze Gestalt werfen."

Eine Breslauer Zeitung vom Jahre 1891 lehnt seinen Falstaff ab mit den Worten: „Zu diesem vollen Humore hat die Natur ihn nun einmal nicht gebildet", und sie scheint Recht zu haben.

Man kann sich Possart als Falstaff nich gut vorstellen.

Harpagon (nur auf Gastspielen): Für diesen Geizhals, den er hohlwangig, mit verbissenem Gesichtsausdruck und zitternden

Händen realistisch darstellte, wusste er beim Publikum zu rühren. Er sprach ihn in einem eigentümlichen Stimmton, „der die säuerliche Hypochondrie des Geizes so markant zu treffen wusste" („Elberfelder Ztg." 1892). Sein Monolog nach dem Diebstahl der Kassette wird in der Wirkung ergreifend genannt.

Chrysale (erst seit 1881): Der „Sammler" nennt Possarts Chrysale nach der Première einen „gutmütigen und gemütlichen Pantoffelheld vom Scheitel bis zur Sohle".

Als „der vollkommene Typ des bonhomme, mit den treuherzigen Augen in dem dicken roten Gesicht, der behäbigen Leibesfülle und der sanften langsamen Sprache gemütlicher Einfalt" wird er von der „Elberfelder Ztg." 1892 beurteilt.

1905 heisst es:

„Herr Possart fiel doch manchmal modern-realistischen Scherzwirkungen zu Liebe aus dem Stil des siècle de Louis XIV." („M. N. N.").

Man muss der Vermutung Raum geben, dass Possart witzige Wendungen sehr wirkungsvoll gesprochen hat und dass ihm der geistreiche Witz, die Pointe mehr lag, als der aus dem Innern quellende Humor. Auf komischem Gebiete fühlte er sich nicht in dem Masse wie bei ernsten klassischen Rollen als ehrfurchtsvoller Interpret des Dichters. Er arbeitete die komischen Situationen augenfällig und scharf, vielleicht oft zu scharf, heraus, ohne grosse Mühe. Ja, es hat Leute gegeben, die seine schauspielerischen Talente im komischen Fache denen des ernsten vorzogen.

c) Virtuose Lieblingsrollen und Rollen aus Dramen der nordischen Dichter.

„Gewisse mittelmässigeStücke müssen auch schon darum beibehalten werden, weil sie gewisse vorzügliche Rollen haben, in welchen der oder jener Akteur seine ganze Stärke zeigen kann. So verwirft man nicht gleich eine musikalische Komposition, weil der Text dazu elend ist." So schreibt Gotthold Ephraim Lessing in der „Ankündigung" zur „Hamburgischen Dramaturgie". Possart hat solche Werke, die Lessing meint, nicht gerade gemieden, aber zu seiner Ehre sei es gesagt: In erster Linie hat er sich an klassische Dramen gehalten, die bei weitem den grösseren Teil seines Repertoires ausmachen. Auch auf seinen Gastspielreisen nehmen klassische Rollen den breiteren Raum ein. In Stücken ohne auch nur einen gewissen Wert ist er kaum aufgetreten. Und Arbeiten wie „Narziss", „Die Tochter des Herrn Fabrizius", „Freund Fritz" und schliesslich „Madame Sans-Gêne" sind als schlechte und rechte Theaterstücke nicht ganz von der Hand zu weisen.

Durch einige Züge sind die Rollen, die uns jetzt interessieren, von den klassischen unterschieden. Meist sind sie neu. Für

die Possartschen gilt das allgemein. Klassische Rollen haben Patina an sich; sie sind ehrwürdig und haben den Reiz des Alten und Ueberkommenen. Vielfach haben Generationen von Gelehrten und Schauspielern über sie nachgedacht und mit ihnen gerungen. Mit der Scheu, die einen beim Anblicke des geschichtlich Gewordenen befällt, nimmt man sie in die Hand. Selbst wenn jene nicht-klassischen Rollen nicht mehr neu sind: weder der Theaterrezensent, noch der gebildete Zuschauer kennt sie recht. Die Rolle selbst sagt einem nichts. Ueber den Charakter Hamlets sind Bände geschrieben worden, wer aber hat schon einmal über den Fabrizius oder gar über die Rolle des Napoléon ernstlich nachgedacht? Solche Rollen sind künstlerisch unbedeutend und unproblematisch, und es interessiert lediglich, was der grosse Mime aus ihnen macht. Gerade, was ihnen fehlt, um sie nachdenkenswert und problematisch zu machen, verleiht ihnen der Schauspieler mit den Mitteln seiner Kunst. Er erhebt sie aus dem Fragmentarischen und macht aus Schemen Menschen. Die Lücken, die der Dichter oder besser der Schriftsteller gelassen hat, füllt er aus. Was Possart anlangt, so fand er hier ein Feld, um seine Charakterisierungsgabe sich tummeln zu lassen und all seine Register der Menschendarstellung zu ziehen. Wo dem Dichter etwas „Menschliches" widerfahren ist, konnte er „für ihn denken" in freier Weise. Hier hiess es nicht, die Konturen, die ein Dichter andeutet, nachzuziehen; er musste sie — selbständig und schöpferisch — erst zeichnen. Das Schöpferische in der Kunst des Schauspielers, das bei der Darstellung klassischer Rollen umstritten ist, hier ist es augenscheinlich. Und das ist es gerade, was den Schauspieler immer wieder zu solchen halbfertigen Figuren hinzieht. In solchen Rollen erweist sich Possart als ausgezeichneter „Kammerspieler". Er schreitet hier nicht auf dem Kothurn einher, sondern tönt seine Gestalten mit zarten und milden Farben ab. Einen ausgesprochenen Realismus entwickelt er, auch in der Sprache: wo das Pathos stillos wäre, bedient er sich eines plätschernden Parlando. Freilich darf man da nicht an die zuchtlose Sprechweise der naturalistischen Schauspieler denken. Trotz erstaunlicher Natürlichkeit verzichtet er nicht auf seine sonoren Vokale und abgeschliffenen Konsonanten. Selbst der ausgeprägteste Realismus verführte ihn nicht zum Gebrauche eines Jargons; seine gewählte Theatersprache behielt er bei.

Da es nicht in meiner Absicht liegt, ausführlicher auf sein nicht-klassisches Repertoire einzugehen, wird es genügen, zwei aufschlussreiche Kritiken zu zitieren. Da schreibt der „Sammler" 1879 über Possarts Fabrizius:

„Possart hat in dem alten Fabrizius wieder eine Rolle gefunden, die seiner Neigung ganz zu entsprechen scheint. Da werden alle Fasern des

gequälten Gemütes blossgelegt, wird all die unausgesprochene Gedankenqual in Blick und Miene, in Haltung und Bewegung dem Zuschauer so deutlich und sicher, freilich auch ergreifend und erschütternd gekennzeichnet, dass . . er sich ganz dem Staunen und der Bewunderung überlassen kann."

Ueber den ehestiftenden Rabbi Sichel heisst es 1855 im „Sammler" (Theodor Göring):

„ . . . . eine der meisterhaftesten Schöpfungen Possarts, die ich ebenso wie den Schmock den meisten seiner Tragödiengestalten vorziehe, . . verblüffende Echtheit. Jeder Ton, jede Bewegung ist rassenecht; . . er schafft eine Figur, die in gleichem Masse humoristisch und ernst-erfreulich, in gleichem Masse naturwahr und liebenswürdig ist. Man müsste schon ein verbissener Antisemit sein, um diesen Rabbiner nicht lieb zu gewinnen."

Wir kommen zu Rollen aus den Werken Ibsens und Björnsons, die man beide doch nicht zu klassischen Dichtern im engeren Sinne rechnen kann. Von den nordischen Dramatikern gehören vier Rollen Possarts Repertoire an: Günther, Dr. Rank in „Nora" und Konsul Bernick in „Die Stützen der Gesellschaft". Vom Advokaten Berent in „Ein Fallissement" heisst es, dass Björnson diese Gestalt für Possart geschaffen habe. — Es reizt den Schauspieler, diese Figuren dem Publikum psychologisch glaubhaft zu machen. Als Berent hat Possart überall weitgehendste Anerkennung gefunden. Von seinem Gastspiel in Berlin berichtet der „Sammler" 1875:

„ . . . Berent, einer Charakteristik von so vollendeter Naturwahrheit, von so feinem künstlerischen Schliff, und in Erscheinung, Maske, Spiel und Rede von so fesselnder Naturwahrheit, dass hier in der Tat Herr Possart einen Triumph feierte und seinen Ruf als Charakterdarsteller ersten Ranges vollauf besiegelte."

Der Darmstädter „Neue Theaterdiener" schreibt 1895:

„In der grossen Entscheidungsszene mit Tjälde wirkt die Kunst dieser Darstellung auf den Zuschauer mit jener atemversetzenden Unmittelbarkeit ein, wie man es selten erlebt."

Wilhelm Goldschmidt (Theaterkritiker des „St. Petersburger Herold") kommt in seinem Buch „Dramaturgische Notizen" (St. Petersburg 1878) einigemale ausführlich auf P. zu sprechen. Diese Quelle ist von Wichtigkeit. Ueber die Rolle des Berent nun und ihre Durchführung durch Possart äussert er sich, wie folgt:

„Dem Darsteller gewährt die Rolle des Advokaten Berent einen weiten Spielraum; und zwar deshalb, weil sie wegen ihrer Unbestimmtheit verschiedenartig charakterisiert werden kann; weil der greise, konsequent auf sein Ziel zusteuernde Advokat gewisse Gebräuche, welche moralisch und logisch begründet sind, umstösst oder wenigstens nicht anerkennt, weil es unbedingt den Anschein haben soll, als handle er rechtlich und sei ein Wohltäter, während er nach Begriffen, die uns geläufig sind, Vertrauen täuscht und die Katastrophe gewaltsam herbeiführt. Der Advokat, wie Herr Possart ihn charakterisiert, zeigt bei aller Strenge, welche die Rechtlichkeit unabweislich von ihm fordert, eine solche Herzlichkeit, ein so uneigennütziges Wohlwollen, dass man das Missliche seiner Aufgabe leicht zu übersehen vermag; man nimmt im Gegenteil an dem alten Manne mit seinen kleinlichen

Gewohnheiten, in denen sich die detailierteste Pünktlichkeit in der Lebensordnung verrät, ein warmes Interesse, das der Künstler mehr und mehr zu steigern versteht. Wie inniges Gefühl die strenge Hülle durchbricht und wir den alten Mann betrachten, der so seelengut ist, und so liebenswürdig sich selbst ironisiert, können wir kaum das Gefühl verleugnen, einen der besten Menschen von der Welt zu sehen."

Die psychologisch fein ausgearbeiteten Gestalten Ibsens bezwang Possarts Gedankenschärfe und sein Können fast spielend. Und vor Details verlor Possart die Hauptzüge der darzustellenden Rolle niemals aus den Augen. 1888/89 wurde im Lessingtheater in Berlin „Nora" gegeben. Darüber berichtet Philipp Stein in „Bühne und Welt" (III. Jahrg. Bd. 1, 1900/01); über Possart speziell schreibt er:

„Der erste, der der Gestalt Günthers tief und eindringlich Wirkung verlieh, war bei uns (Berlin) Ernst Possart. Er zeigte die innere Bravheit des Herabgekommenen und mühsam Emporsteigenden überzeugend."

Mit einem Brief Ibsens an Possart, datiert: München, den 15. Februar 1878, schliesse ich diese Ausführungen ab:

„Hochgeehrter Herr! Gestatten Sie mir, Ihnen meinen verbindlichsten Dank für die geniale Darstellung des Konsul Bernick in „Die Stützen der Gesellschaft" auszusprechen. Ihre treffliche Leistung kommt meinem Stück in umso höherem Masse zu statten, als durch dieselben alle Klippen, welche die Handlung bietet, in glücklichster Weise umschifft werden. Somit darf ich wohl sagen, dass ich mir die Rolle des Konsuls nicht schöner und nicht richtiger dargestellt denken kann, als dies Ihnen gelungen ist. Sie werden es demnach begreiflich finden, wenn mein sehnlichster Wunsch dahin geht, Sie möchten die „Stützen" in Ihr Gastspielrepertoire aufnehmen, um künftigen Darstellern des Konsul . . . ein geradezu massgebendes Vorbild aufzustellen. Unter nochmaliger Wiederholung meines Dankes verharre ich in grösster Hochachtung

Ihr ganz ergebener
Henrik Ibsen."

d) Maske und Gesichtsmimik.

Wiederholt begegneten wir bei der Besprechung von Possarts Spielweise in einzelnen Rollen einer lobenden Bemerkung der Theaterrezensenten über Possarts Maske (vgl. Richard III., Oktavio, Alba, Caesar, Nathan, Falstaff, Harpagon, Chrysale, Berent). Eine Fülle weiterer Belege, welche die treffende Maske ausdrücklich hervorheben, kann man leicht beibringen. Ich wüsste nur einen einzigen Fall zu nennen, wo die Wahl der Maskierung verworfen wird: Die „Südd. Pr." 1886 spricht von der „Evangelistenmaske" des Antonio („Tasso"); auch der „Bayr. Kurier" fand sie 1864 „abscheulich". Die Absicht Possarts, Charaktereigenarten der jeweiligen Rolle auch durch Maske und Haltung möglichst eindeutig zur Anschauung zu bringen, ist augenfällig. Stets versucht er, das Typische der Rolle durch die Maske zu treffen, das Zufällige aber bei Seite zu lassen. Seine Masken sind nach eingehenden Ueberlegungen zielsicher ausgeführt. Georg Schaumberg nennt sie einmal

geradezu „Seelenabdrücke". Vielfach liegen ihnen historische oder kunsthistorische Studien zu Grunde, so vor allem bei geschichtlichen Persönlichkeiten. Die „Augsb. Abdztg." 1895 merkt z. B. an, dass Maske und Kostüm seines Alba nach einem Bilde De Kaysers im Haag angefertigt seien. Den Vansen, um ein anderes Beispiel zu nennen, bezeichnen die „Propyläen" 1869 als „Kopie eines Niederländers der Pinakothek". Die Wirkung der Maske wurde durch die Art der Körperhaltung wesentlich unterstützt. Zu den gemeisselten Zügen des Oktavio gesellte sich eine straffe und bestimmte Haltung; zu dem verbissenen Gesichtsausdruck seines Harpagon kam Schlaffheit und Aengstlichkeit im Ausdrucke des Körpers und eine zittrige Führung der Hände hinzu.

Der Verlag F. A. Ackermann-München gibt uns durch Herausgabe einiger Bilder Possarts in verschiedenen Rollen beachtenswertes Material in die Hand. Es liegen neun Abbildungen in Postkartengrösse vor, nach Gemälden des Münchener Malers Toni Aron, und zwar: Possart als Mephisto, Shylock, Richard III., Nathan, Wurm, Lear, Berent, Rabbi Sichel und Fabrizius; ferner 3 Photographien: Possart als Carlos („Clavigo„), als Napoléon (Madame Sans-Gêne) und ein Zivilbild vom Jahre 1903. — Verstreut sind einige Gemälde von der Hand Lenbachs (eins, nämlich Possart als Richard III., schmückt die erste Nummer des ersten Iahrganges von „Bühne und Welt"), ein Oelbild Possarts als Franz Moor von Possarts Bruder Felix und verschiedene Zeichnungen in der „Leipziger Illustrierten Ztg." (1867, Juninummer; 1881, Novembernummer). — Auf den künstlerischen Wert der Aronschen Gemälde einzugehen, verzichten wir. Selbst, wenn man die Uebertreibungen, in denen sich der Maler zur Verdeutlichung seiner Absichten gefallen haben mag, in Rechnung zieht, ist man überrascht über die Verschiedenheit des Gesichtsausdrucks, die sich dem Betrachter dieser Abbildungen darstellen, und über die markante Art, durch welche der Charakter der jeweiligen Gestalt getroffen wird. In Rezensionen von Possarts Spiel, namentlich der ersten Jahre seiner Münchener Tätigkeit, ist gelegentlich die Rede von der „Schwierigkeit, ihn in einer neuen Rolle auch äusserlich wiederzuerkennen" (Leipz. Illustr. Ztg., 1867), ja es wird von seiner „proteusartigen Gabe" gesprochen, „seine eigene Persönlichkeit völlig in der Rolle verschwinden zu machen und völlig darin aufzugehen" (ebenda; ähnliches berichtet der „Sammler" 1876). In den vorliegenden Abbildungen findet man das bestätigt. Jede von diesen elf Masken steht ohne den leisesten Anklang an eine andere ganz für sich da, und es erscheint als eine Unmöglichkeit, aus einer Maske Possarts Physiognomie, die einem aus Bildern geläufig ist, herauszuschälen.

Am wenigsten gelungen ist Mephisto, der mit eingezogenen Mundwinkeln, halb offenem Munde und der Zornesfalte auf der Stirn, nachlässig an der Wand lehnt. Nathans sentimentaler Augenaufschlag will uns auch nicht zusagen; Wurm gefällt uns eher: er spielt mit der Spitze der Feder an seinem boshaft lächelnden Mund, den Kopf, aus dem die Augen spitzbübisch-lauernd hervorstechen, etwas gesenkt. — Die Nacht des Wahnsinns flackert aus den aufgerissenen Augen Lears uns entgegen, sein Kopf ist von schlohweissem Haar umgeben; aus dem zerschlissenen Gewande ragt der Arm mit dem Strohbündelzepter hervor; die Stirn ist in Querfalten gelegt, das Gesicht erscheint hohlwangig und abgezehrt. — Kampfbereit, zu allem entschlossen, steht Richard III. in seiner dunklen Rüstung da, das linke Bein auf ein Ruhebett gekniet; das von der rechten Faust umklammerte Schwert ist entblösst zu Boden gesenkt, die linke Hand in die Hüfte gestemmt. Unter der Helmkrone quellen zottige Haare hervor. Die Unterlippe ist vorgeschoben. Die Augen haben einen gespannt-wachsamen Ausdruck. — Aus dem eingezogenen, von Lockenhaar umgebenen Haupt Shylocks, das aus der seitlich dastehenden Gestalt dem Betrachter zugewandt ist, blickt uns das eine Auge hasserfüllt an, das linke ist zugekniffen. Die Lippen sind fest aufeinandergepresst. Die zur Faust geballte Hand des rechten Armes wird in Brusthöhe sichtbar. Die linke umfasst energisch den Griff des langen Stockes. — Carlos' straffe Gestalt erblicken wir mit dem rechten Ellbogen leicht an eine Kommode gelehnt. Die elegante Bewegung der linken Hand passt zu dem ausgewählten dunklen Kostüm, den feinen Spitzen und dem Ordensband. Die faltenlose Stirn ist frei, sie wird von buschigem, zurückgestrichenem schwarzen Haar umrahmt. Das Auge blickt feurig und unerschrocken. Die Lippen sind über der energischen Kinnpartie trotzig geschlossen. — Ein Bild des Jammers steht Fabrizius vor uns. Der rechte Ellbogen wird von der Linken an den Leib gezogen. Die Finger der rechten Hand gleiten ängstlich über die Lippen des halboffenen Mundes. Unter dem ungepflegten Haar sieht eine kurze in Querfalten gelegte Stirn hervor. Weinerlich-furchtsam schaut das Auge. — Den Krückstock zwischen den Beinen, Papiere vor sich, mit aufgestütztem rechten Arm, den abgenommenen Klemmer in der rechten Hand, sitzt Advokat Berent vor einem Tisch, den Kopf auf die Brust gestützt. Die weissen Haare trägt er wie Schopenhauer. Die Lippenpartie drückt Entschlossenheit aus. Die erhobenen Augen sind sinnend in die Ferne gerichtet. — Bei Rabbi Sichel, der im Profil genommen ist, fallen dünne Lippen auf und ein freundliches, nachdenkliches Auge. — Energie liegt im Kinn und in den festgeschlossenen Lippen

Napoléons. Ueber die Stirn fällt eine Locke. Das Auge ist kalt, skeptisch und klug in die Ferne gerichtet.

Nach den vorliegenden und anderen, mir bekannten Abbildungen zu urteilen, ist Possart in der Anwendung von Mastix und Nasenkitt verhältnismässig sparsam gewesen. Dass er als Shylock, Nathan, Lear einen Bart trägt, versteht sich von selbst. Und es nimmt nicht wunder, dass Wurm eine andere Perücke trägt als Richard III. An den Augen und der Nase entdeckt man hie und da einen Strich der Schminke. Der Ausdruck des Mundes, der in jedem Bilde anders erscheint, ist nicht durch das herangetragene Mittel der Schminke erreicht, sondern durch eine verschiedene Stellung der Lippen. So ist der Eindruck der Maske niemals starr; er ist nicht allein durch äusserliche Mittel hervorgerufen, sie wirkt stets durchaus lebendig und natürlich. Wenn man lediglich die Augenpartien auf verschiedenen Maskenbildern vergleicht, ist man überrascht über ihren wechselnden Ausdruck, der durch Schminke allein nicht erlangt werden kann. Die Betrachtung der beiden Photographien (Carlos, Napoléon) — die Reproduktionen der Gemälde könnten trügen — führt zu demselben Resultat. Carlos' Auge ist feurig und trotzig, Napoléons Blick ist kalt und ernst auf den Beschauer gerichtet.

Die Lebendigkeit der Maske, von der diese Abbildungen Zeugnis ablegen, wird hervorgerufen durch das Spiel der Gesichtsmuskulatur, durch die Gesichtsmimik. Die vorliegenden Maskenbilder lassen also auf eine ausgebildete Audruckskunst der Mimik bei Possart schliessen. Diese Annahme wird durch eine Reihe von Bemerkungen der zeitgenössischen Kritik wesentlich gefestigt. Es ist da an vielen Stellen die Rede von gelungener Detail-Malerei bei Possarts Darstellungen; daran wird auch die Mimik ihren Anteil gehabt haben. Ein Verwerfen des Mienenspiels findet sich in den Rezensionen selten, und nur dann, wenn es sich zu breit gemacht hat und als übertrieben gewertet wird. Dagegen wird öfters die Mimik lobend hervorgehoben. Manchmal findet man darüber ausführliche Hinweise:

„Die ganze Szene mit dem Schüler, namentlich das stumme Spiel zur Erklärung des „Eritis sicut deus . .“ waren reine unschätzbare Perlen.“ (Mephisto; „St. Petersburger Herold“, ohne Datum.) — — „ . . die Wahnsinnsscenen waren Meisterstücke mimischer Kunst“ heisst es in der Besprechung der „Augsb. Allg. Ztg.“ von der Lear-Première 1885.“ — „Sein Mienenspiel, das in Franz sich hie und da unangenehm breit gemacht hatte, erklärte hier den Uebergang vom weltverhöhnenden Genie zum weichen Schwärmer, der das verlorene Glück seiner Jugend sucht; es zeichnete den Narren, der verständiger ist als alle Enzyklopädisten und liess ahnen, dass dieser morsche Körper die Wucht des Wiedersehens nicht ertragen konnte.“ (Narziss; Augsb. Abdztg., 1864) — — Ebenda, 1867, steht in einer Franzbesprechung folgender Satz: „ . . . und das Mienenspiel lief wie eine ununterbrochene Interlinearversion zwischen Rede und Handlung hin“. —

Aus einer Rezension von Possarts Winchester (Breslauer Ztg. 1891) zitiere ich folgende Stichworte über sein Mienenspiel: „Leises, satirisches Lächeln huscht, stolzer Blick (Hochmut); frommer Augenaufschlag (geheuchelte Demut). Schreck und Angst an der Leiche Glosters, versteinerte Totenmaske in der Sterbeszene". Hier sei auch auf Malyoths Schilderung der Possartschen Shylockdarstellung verwiesen, wo einige Stellen sich auf das Mienenspiel beziehen. Eine sei nochmals wiedergegeben (I. Akt): „Leiser Hohn blüht um seine Lippen auf, und verwelkt rasch wieder, die Pupillen erweitern sich und flammen auf in Groll, um sich rasch wieder hinter dem unheimlichen Weiss der Augen zu verstecken, die Zornesfalte furcht die Stirn, um sich gleich wieder zu glätten und einem triumphierenden Schillern Platz zu machen." Ein Wechseln im Ausdruck der Augen wird einigemale besonders erwähnt.

Nach diesen Belegen ist erwiesen, dass Possart treffende Masken zu wählen verstand und eines durchaus lebendigen und wirkungsvollen Mienenspiels fähig war, dass er auch auf diesem Gebiet K ö n n e n zeigte.

e) Mimik und Gestus.

Der Begriff Mimik bezieht sich auf die Ruhelage oder Bewegung des Körpers und seiner Extremitäten. Unter letzterer ist die Bewegung der Arme und Hände (Geste) und des Kopfes die wichtigste. Zur Bewegung des Kopfes gehört die Audrucksveränderung seines Teils, des Gesichts, die man als Mienenspiel (Mimik) bezeichnet. Ueber Possarts Mienenspiel wurde eben gehandelt; wir gehen jetzt auf seine Körperhaltung und -bewegung ein, um zur Betrachtung der Art seiner Gestenführung zu gelangen.

Bis in sein hohes Alter hinein hat sich Possart seinen Körper geschmeidig erhalten. Die Gelenkigkeit seines Jago, den er im Alter von 59 Jahren noch meisterte, erregte Aufsehen. Und der Franz Moor des 73jährigen (1914) wurde ob seiner körperlichen Elastizität geradezu angestaunt und bewundert. Man kann sich daraus ein ungefähres Bild machen, von welcher Beweglichkeit Possart in seinen besten Jahren gewesen sein mag. Als Gessler hat er seinen „arabischen Hengst mit einer Sicherheit gelenkt, die einem Reitkünstler Ehre macht" („Augsb. Abdztg." 1865), und nach dem Schuss ist er äusserst geschickt vom Pferde gefallen. Ob er nach der Soldatenzeit noch an turnerischen Uebungen teilgenommen hat, ist schwer zu sagen. Wir wissen aber, dass er sich im Genuss von Alkohol und Nikotin eine weitgehende Mässigung auferlegt hat. Im „Lehrgang des Schauspielers" warnt er die jungen Kollegen nachdrücklich vor diesen Giftstoffen. In einem 1895 gehaltenen Vortrag („Augsb. Abdztg." 1895, Nr. 44) fordert er die Gründung von Theaterschulen, weil der Mehrzahl der Schauspieler die Erziehung mangele. Theoretischer und praktischer Unterricht solle dort abgehalten werden. „Ferner hätte eine solche Schule die

Aufgabe, durch gymnastische Uebungen etwa vernachlässigte Körper zu kräftigen und geschmeidig zu machen . . ." (Wie modern mutet uns dieser Satz an, wo heute Film, Bücher und Presse die lebhafteste Propaganda für Gymnastik betreiben und körperliche Gewandtheit vom Schauspieler ernstlich gefordert wird.)

Man ist über seine Mimik zu mangelhaft unterrichtet, um darüber ausführlich und bis in alle Einzelheiten hinein berichten zu können. Jedenfalls ist die Vorstellung, der man gelegentlich begegnet, als ob Possart wie ein Pfau auf der Bühne umherstolziert sei und unter Anwendung hohler Gesten seine Rolle herunterdeklamiert habe, vollkommen falsch. Obgleich wir später noch darauf zurückkommen, so muss schon hier gesagt werden: Die Karikatur („Simplizissimus", „Jugend") beschäftigt sich nicht mit Possarts Darstellung einer Rolle, sondern immer nur mit seiner Person. Wenn er mit einem Proteus verglichen und von „Erstaunen über die Vielseitigkeit seines Aneignungstalentes" („Münchener Abdztg." 1864) gesprochen wird, so ist das doch einer reichen körperlichen Ausdrucksfähigkeit zuzuschreiben. Verschiedentlich wird seine Haltung „charakteristisch" für die jeweilige Rolle genannt. Sein König Johann wird von den „M. N. N." 1866 als „eine kerngesunde kräftige Figur voll Wahrheit und L e b e n" bezeichnet. Von seiner Darstellung des Schmock schreibt „Walhalla" 1869: „Mit unübertrefflicher Charakteristik schilderte Possart den jüdischen Mitarbeiter des „Coriolan" in der ganzen Haltung, in jeder Bewegung, in jedem Wort . . ." Hier sei auf Zitate bei der Besprechung der Darstellung des Julius Caesar, Nathan, Fabrizius, Sichel, Berent hingewiesen. Einzelheiten über seine Mimik kann man Stellen entnehmen, wo die Kritiken Uebertreibungen festnageln. So raten die „M. N. N." (1867) Possart, das „ewige Niederfallen zu vermeiden" (Franz Moor). 1869 findet die „Südd. Pr.", er habe als Hamlet „pirouettenhaft getänzelt" und „sich in unschönen Lagen ausgestreckt". Er ist demnach in seiner realistischen Darstellungsweise dort zu weit gegangen. Einzelheiten erfährt man fernerhin aus der bereits zitierten Arbeit Malyoths (Shylock), aus Kilians Schilderung, wie Possart den Tod Caesars gespielt hat, und schliesslich aus jener Beschreibung der Wiedergabe zweier geflügelter Worte aus der Hassan-Rolle.

Daraus ist zu folgern, dass Possart, wenn er im Augenblick des Affektes sich des mimisch-körperlichen Ausdrucks bediente, solche Momente nicht etwa „natürlich" im Sinne des Naturalismus spielte oder, um mit Malyoth zu sprechen, sich dabei „genierte". So weit klassische Rollen von Format in Betracht kommen, machte er realistisches Theater, ohne dabei, wenigstens in seinen reifsten Jahren, das Gesetz der Schönheit zu verletzen.

In der Zeit, in der er sich in Uebertreibugen gefiel, liegen die Verhältnisse allerdings anders. Und in nicht-klassischen Rollen oder in komischen hat er mimisch stark gemildert; denn Possart wusste genau, wo Pathos am Platze ist, wo nicht.

Ein ausgeprägtes Gefühl für den Stil eines Dramas ist auch da anzunehmen, wo es sich um Possarts Gestenführung handelt. Mit einiger Gewissheit kann man sagen: Possart war klug genug, um den stilistischen Unterschied nicht nur zwischen Schiller und Shakespeare etwa, sondern auch zwischen dem jungen Schiller und dem gereiften zu erfassen und in Sprache, Körper- und Gebärdenspiel zur Anschauung zu bringen. Dass die verschiedenen Stadien der Possartschen Spielweise auch in seiner Gestenbehandlung zum Audruck kommen, ist nur zu begreiflich. Schon in den ersten Münchener Jahren muss sein Gebärdenspiel wiederholt über dem Durchschnitt gestanden haben. In Rezensionen dieser Jahre nämlich werden seine Gesten vielfach lobend erwähnt. *)

Ende der 60er Jahre gerät er ins Uebertreiben hinein. Sprachen die „M. N. N." 1869 (Franz Moor) von einem „lebhaften Gebärdenspiel, welches seiner Rede doppelt Nachdruck verleiht", so hat die „Südd. Pr." im selben Jahre von seinem Spiel (Hamlet) eine ganz andere Ansicht. In einer bissigen Weise, die damals selten war, schreibt sie:

„Herr Possart spielte wiederum in einem Grade, dass es wie eine Satire auf sein eigenes Spiel klang, als er den Schauspielern die Lehren vortrug, wie man einfach und natürlich sprechen, wie man nicht mit den Armen und Händen in der Luft herumfahren müsse . ."

Jene Periode, in der er Geste an Geste reihte, Affekt auf Affekt häufte, hat rund fünf Jahre gedauert. Sie war noch nicht überwunden, als der Theaterberichterstatter der „Neuen Züricher Ztg." 1872 (Prof. Dr. Stiefel) sich in einem kleinen Aufsatz, den die „M. N. N." abdruckten, mit Possarts Persönlichkeit befasste. Trotzdem nennt er seine Geste „gewandt und anmutig". Es scheint, dass Possarts Uebertreibungen der Gestenbehandlung, in der er sehr weit gegangen ist, auch am ehesten abgelegt hat, Wilhelm Goldschmidt vergleicht in seinen „Dramaturgischen

---

*) Ausführliches darüber steuern die „M. N. N." bei gelegentlich der Besprechung seiner Marinellipremière (1864):

„Diese unaussprechliche Handbewegung, durch die Marinelli ausdrücken will: Lass Deine moralische Entrüstung nur verrauchen; wir sehn uns bald wieder! haben wir noch an keinem Darsteller dieser Rolle gesehen. Sie bekundet das feinste Verständnis der Situation, und ein Zug dieser Art, von geistreichen Schauspielern eingeflochten, erleuchtet ganze Szenen und Charaktere besser als lange Kommentare". „Sein Spiel (Franz Moor) war voll Seele und Leben bis in die Fingerspitzen hinein und doch massvoll selbst in den affektvollsten Szenen" (ebenda 1884). 1867 schreibt die Augsb. Allg. Ztg. (Franz Moor): „Jede Bewegung war so fein und voll und sicher, dass kein Atom des Körpers jemals aus dem Gleichgewichte trat."

Notizen" die Hamletdarstellung des italienischen Schauspielers Rossi mit der Possarts (beide gastierten 1876/77 in St. Petersburg). Der vorsichtige Kritiker spricht Possart die Palme zu und rühmt die ergreifende Innerlichkeit des deutschen Darstellers.

„Die Geste", so steht bei Goldschmidt zu lesen, „bei dem Italiener die Hauptkraft der Gestaltung, erscheint bei dem Deutschen nur als idealer Zubehör".

Er schliesst die Gegenüberstellung der Leistungen ab mit den Worten:

„Ein so innerlicher Held . . . wie Hamlet bedarf zu seiner Verlebendigung des warmen quellenden Tones; das schönste äussere Spiel, das nur äussere Merkmale anzeigt, wird ihm nicht gerecht."

In der Behandlung der Geste wird Possart nun immer sparsamer und sicherer. Die Arbeit an ihr ruht bis in sein hohes Alter nicht. „Die ruhig wirkende, abweisende, wehrende Hand" seines Alba wird 1895 („Augsb. Abdztg.") hervorgehoben.

„In der Szene an der vermeintlichen Leiche des Vaters überrascht uns sein Franz (Moor) durch überaus beredtes stummes Spiel und ein paar neue, doch unaufdringliche Nuancen" („M. Allg Ztg." 1900).

Otto Francke rühmt in „Bühne und Welt" (Jhrg. 4, Bd. II, 1902) ausser der Maske und Sprache seines Shylock:

„die grosse Geste, das geradezu geniale Spiel bis zum fast unmerklichen Zucken des kleinen Fingers . . ."

Aus Malyoths Schilderung wissen wir, dass Possart als Shylock sich Gesten einstudiert hat, die gerade für den Juden eigentümlich sind. Sein Gebärdenspiel, so wird berichtet, war charakteristisch auch für die Rassenzugehörigkeit des Muley Hassan. Zu vergleichen wäre die realistisch-treffende Geste der Verschüchterung und Aengstlichkeit in der Abbildung: Possart als Fabrizius.

f) Die Sprachbehandlung durch Possart.

Jeder, der von Possart gehört hat, weiss, dass sein wichtigstes künstlerisches Ausdrucksmittel die Sprache gewesen ist. Er beherrchte die Tonskala vom tiefen Bass bis zum hohen Tenor hinauf spielend. Er war des kalten, herrischen Tones im selben Masse fähig, wie des warmen und innigen. Ob er einen Gefühlsausbruch temperamentvoll heruntersprach, oder ob er einige Sätze im Flüsterton von sich gab, immer blieb seine Stimme vernehmbar bis zur letzten Bank eines noch so grossen Theatersaales. Die „Frankf. Ztg." (April 1900 Heineabend):

spricht von einem „Organ, das jeder Regung gehorcht, vom leichten, über die Schulter geworfenen Witzwort bis zum tobenden Schrei der Tragödie. Die Skala war unendlich: es streichelte wie Seide und war weich wie Sammet, es steckelte und peitschte, es dröhnte wie Sturmglocken und betete mit Kinderlippen, es flüsterte von Liebesglück und raunte von Friedhofsschatten".

Solche Stimmittel hat ihm die Natur nicht gegeben; sie sind erarbeitet. Unablässig hat Possart sie durch Uebungen der verschiedensten Art zu verbessern gesucht. Die Kraft seines Organs hat er vergrössert, den Stimmumfang verbreitert. Denn über jeden Tadel erhaben waren seine Stimmittel nicht von Anfang an. Wir erinnern uns, dass jener Kritiker der „ Münchener Abdztg." bei der Besprechung der Münchener Gastspiele 1864 Possarts Organ wohl etwas zu weitgehend „klanglos" nannte und es „nur weniger Register für mächtig" hielt. Stets hat er peinlich auf richtige Atemholung, auf korrekte Artikulation der Konsonanten und auf einen vollen und reinen Klang beim Hervorbringen der Vokale geachtet. Mit der liebevollsten Sorgfalt hat er sein Organ gehütet und gepflegt. Darin ist er mit Caruso zu vergleichen. An Tagen, an denen er eine stimmlich anstrengende Rolle zu spielen hatte, und am folgenden Morgen, war er darauf bedacht, möglichst wenig zu sprechen. Alkohol und Nikotin hielt er für schädlich, und er hat sie seiner Stimme und seiner Gesundheit zu Liebe gemieden. Vor grossen Rollen hat er Fastenspeisen, Haferschleimsuppen oder andere leicht bekömmliche Kost, zu sich genommen, um Stimmwerkzeuge und Körper zu schonen. Erst, wenn der Beifall verrauscht war, hat er sich eine Zigarre gegönnt. Das sind freilich Kleinigkeiten, aber sie zeigen doch deutlich, dass Possart um seiner Kunst willen auf mancherlei Bequemlichkeit verzichtete.

Durch fortgesetzte Schulung hat sich Possart in seinem Organ ein Instrument herangebildet, das auf seinen Willen spielend leicht reagierte. Bis in sein hohes Alter hinein hat er sich seine Stimmittel völlig intakt erhalten. Ein feines Ohr besass er für rhythmische und dynamische Unterschiede im Stil der Dichter und ihrer Epochen; stilistische Wandlungen im Leben eines einzelnen Dichters hörte er aus seinen Werken deutlich heraus. Einen Vansen, um ein Beispiel herauszugreifen, hat er von je her ohne eine Spur von Pathos und grossen Gesten gespielt. Er stellte ihn geradezu naturalistisch dar, lange, bevor man an deutschen Theatern etwas von Naturalismus wusste. Von Realismus kann man nicht mehr sprechen, wo er doch „den Schnapstrinker im letzten Stadium mit der ewigen Heiserkeit und dem hektischen Husten vorführte". („Propyläen" 1869). Im selben Jahre schreiben die "M. N. N." über seinen Arkas:

„Die schlichte Einfachheit seiner Redeweise, das tiefe Wohlwollen, wie es aus seinen Worten sprach, die Schönheit, mit welcher er die Verse zur Anhörung brachte, waren in der Tat Musterbilder für Schauspieler". – „Wir hatten das Gefühl, in solchem Tone mussten die Agonisten der griechischen Tragödie gesprochen haben."

Während er seinem Oktavio einen antiken Zuschnitt gab, indem er ihn gross und markant hinstellte, und ihn vorwiegend kalten sachlichen Tones sprach, berauschte er sich und sein

Publikum als Franz Moor durch die ekstatische Wucht der Schillerschen Sprache aus der Sturm- und Drangzeit. Er hat sich bei der Darstellung von Rollen aus Werken von Schiller und Goethe der klassischen Zeit selten dazu verstiegen, ihre Sprache naturalistisch zu färben; in den Jahren seiner höchsten Künstlerschaft niemals. In einem Vortrage „Die Aufgaben der Schauspielkunst in Bezug auf den Stil der dramatischen Darstellung" (mitgeteilt in der „Augsb. Abdztg." 1895, Nr. 44) hat sich Possart mit solchen stilistischen Fragen auseinandergesetzt. Es heisst dort:

„Wir werden also nicht der Ansicht Tiecks, dass der Schauspieler etwas anderes geben dürfe, als der Dichter gewollt hat, beipflichten, sondern mit Goethe die Aufgaben der Schauspieler darin erblicken, dass er nur die Gestalten der Poeten zu vollem plastischen Ausdruck bringe, dass er in der ihm gegebenen Rolle so weit wie möglich aufgehe, und in diesem Sinne gelten für den Stil der Darstellung die nämlichen Gesetze, wie für die dramatische Dichtung; die Schönheit wie die Wahrheit müssen auch in der Schauspielkunst am rechten Ort zur Geltung kommen. Man hat in neuerer Zeit das Bestreben, Schillers Idealgestalten, die mit dem ganzen Schwung, dem Freiheitsdrang und der Schönheit seiner Dichtersprache ausgerüstet sind, dadurch lebenswahrer zu machen, dass man die herrlichen Verse wie Prosa spricht und so ihren geschlossenen Rhythmus zerstört in der Meinung, den Gestalten auf diese Weise eine mehr natürliche Verkörperung zu geben."

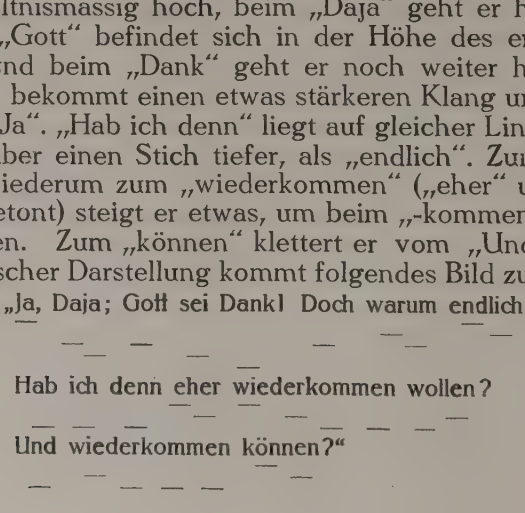
Als Beispiel führt er an, dass man an manchen Bühnen den Tell-Monolog („Durch diese hohle Gasse . . .") ganz schnell spreche, um Tell in Aufregung erscheinen zu lassen und ihm damit das Odium des Mörders (im juristischen Sinne) zu nehmen. Gegen derartige Tendenzen macht Possart natürlich Front, und so spricht er die Schillerschen und Goethischen Verse der klassischen Zeit edel und erhaben, während er den barocken Schwung und die Unmittelbarkeit der Shakespeareschen Poesie in seinem Vortrag durchbrechen lässt. Hier schreckte er vor realistischen Wirkungen nicht zurück: in Momenten des Affektes lief hier wiederholt ein „kreischender Ton" des Jammers und der Verzweiflung unter. (Shylock, „Sammler" 1882.)

Solche Unterschiede sind von Possart nicht ausgeklügelt worden. Er erfasste sie nicht mit Hilfe seines Intellekts, sondern sein Instinkt, seine musikalische Begabung, war hier massgebend. Sie kann bei diesem hochbedeutenden Opernregisseur nicht angezweifelt werden. Possart besass ein fein ausgeprägtes Gehör für den Rhythmus des Verses und der dichterischen Prosa. Es ist nur zu begreiflich, dass das elementare musikalische Gefühl bei diesem intellektuellen Schauspieler von seinen gedanklichen Funktionen nicht isoliert war, dass vielmehr ein reger Austausch zwischen seiner Musikalität und seinem Intellekt bestand. Belangreich ist in diesem Zusammenhang die Rezension der „Dresdener Nachrichten" über einen Rezitationsabend, den Possart 1898 in Dresden abhielt:

„Es war schlechthin eine vollendete Leistung, die der Münchener Künstler bot; man müsste von ihr eigentlich nur in Superlativen sprechen und wir stehen darnach nicht an, Possart über alle seine deutschen rezitierenden Kollegen zu stellen, selbst über Josef Kainz, der gemeiniglich als der erste Sprechkünstler der deutschen Bühne gilt. Das Rohmaterial, um diesen technischen Ausdruck zu gebrauchen, ist bei dem Berliner reicher und blühender, aber die dasselbe beherrschende intellektuelle künstlerische Kraft ist bei Possart intensiver."

Manche musikalischen Fachausdrücke sind für Possarts Deklamation mit voller Berechtigung anzuwenden. Obwohl die Artikulation der Vokale vielfach von einem leicht singenden Tone begleitet war, ist seine Deklamation nicht in Monotonie untergegangen. Da gab es ein Crescendo und Decrescendo und ein thematisches Zusammenfassen des Gedankenganges, ein „plastisches Gruppieren der Gedanken", wie die „M. N. N." 1884 (Carlos) sich ausdrücken. Gerade die geistige Durchdringung des Vortrages ist eigentümlich für Possart. Wenn Malyoth in seiner Shylock-Schilderung von „der Spitze einer (Wort-) Pyramide" schreibt, so liegt dem ein musikalisches Erlebnis zu Grunde. Diese „Pyramide" baute sich auf wie eine musikalische Phrase. — Mit Vorliebe sprach Possart immer wiederkehrende Wortgruppen, wie etwa das „ein Pfund Fleisch" oder „mein Schein" (Shylock), oder das „Tu' Geld in Deinen Beutel" (Jago) — — musikalische Variationen!

Die plaudernden, leicht dahinfliessenden Verse im „Nathan" sprach er nicht in gleicher Tonhöhe, sondern er wechselte leicht in der Tonlage. Nicht als ob er hier rasch vom Bass zum Tenor geklettert wäre. „Ja, Daja, Gott sei Dank! Doch warum endlich? Hab ich denn eher wiederkommen wollen? Und wiederkommen können?" Stark übertrieben ergibt sich für diese Zeilen folgendes Schema der sprachlichen Wiedergabe durch Possart: „Ja" lag verhältnismässig hoch, beim „Daja" geht er hinunter. Der Ton bei „Gott" befindet sich in der Höhe des ersten „a" von „Daja"; und beim „Dank" geht er noch weiter hinunter. Das „endlich" bekommt einen etwas stärkeren Klang und ist so hoch wie das „Ja". „Hab ich denn" liegt auf gleicher Linie zusammengefasst, aber einen Stich tiefer, als „endlich". Zum „eher" und von da wiederum zum „wiederkommen" („eher" und „wieder-" stärker betont) steigt er etwas, um beim „-kommen" wieder hinabzusinken. Zum „können" klettert er vom „Und" hinauf. — In graphischer Darstellung kommt folgendes Bild zu Stande:



Diese Verse — kann man sagen — sprach Possart in „Terzen". — Das angeführte Schema ist wie jedes stark übertrieben, und man muss nicht glauben, dass er nun die ganze Rolle hindurch in dieser Weise gesprochen habe. Es gilt auch nur für den Plauderton Nathans mit Sicherheit, wenn man auch daran denken kann, es auf leichtes, konversierendes Sprechen allgemein anzuwenden. Stark gefühlsbetonte oder gedankenbeschwerte Wortgruppen wird er anders gesprochen haben. Wesentlich scheint mir zu sein, dass er im Tonfall wechselte, also nicht in gleichbleibender Tonhöhe vortrug. Ich nehme nicht an, dass er den logischen Akzent allein durch ein Lauterwerden des Klanges zum Audruck brachte, ihn von Tönen der annähernd gleichen Höhe etwa dadurch abhob, dass er ihn mit vollem Atem gleichsam hinausschrie. Vielmehr glaube ich, dass er zur Verdeutlichung des logischen Akzentes und auch im Affekt auf einen anderen, höheren Ton übergriff, um ihn in Gegensatz zu seiner Nachbarschaft zu bringen. Ludwig Malyoth berichtet („Deutsche Kultur", Leipzig 1908, III. Jrhg., Heft 39/40):

„Ich höre noch aus dem Anfang der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts seine gellenden Sätze in höchster Tonlage: „Ist es denn wahr, ich habe keinen Sohn mehr" (Wallensteins Tod" II/7), die er dann nochmals fast tonlos an sich herabgleiten liess, den inneren Zusammenbruch des unglücklichen Vaters anschaulich malend". Die Worte „Sohn mehr" lagen im hohen Tenor; sie waren also von den vorhergehenden durch veränderte Tonlage scharf abgesetzt."

Späterhin, gegen 1890, hat er, vom Naturalismus beeinflusst, an solchen Stellen Retuschen vorgenommen.

Im „Lehrgang des Schauspielers" stellt Possart einige Thesen auf über die Betonung im Vortrag. Es heisst dort: „Lasse alles unbetont und farblos, was für den eigentlichen Sinn des Satzes unwesentlich erscheint" und weiter: „Wer zu viel betont, betont nichts!" Wie weit er sich praktisch an diese seine Forderungen gehalten hat, ist im einzelnen schwer auszumachen. Mir scheint jedoch, dass er sie in pathetisch-deklamatorischen Rollen nicht immer erfüllt hat. Th. Göring („Sammler" 1886 Nr. 20) bemerkt, sein Pathos spiele zuweilen aus dem Ton der natürlich gehobenen Rede über in eine Art von „Kanzelpathos". Und unter Kanzelpathos versteht man doch eben gleichmässig dahinfliessendes, beinahe singendes Sprechen, ohne dass die für den Sinn der Sätze wesenhaften Worte durch Betonung hervorgehoben würden. Abgesehen von der Malyothschen Shylockschilderung sind mir nur zwei Stellen aus der Kritik bekannt, die uns Genaueres über Possarts Betonung mitteilen. Es handelt sich um zwei Verse der Antoniorolle aus dem „Tasso" („Augsb. Allg. Ztg." 1880); sie erscheinen dem betr. Kritiker falsch, und zwar versehentlich falsch betont: „der M ä s s i g e wird öfter kalt genannt" und „Gar leicht gehorcht man einem e d l e n Herrn."

Einen glänzenden Beweis dafür, dass Possarts Vortrag nicht in Monotonie verfiel, bietet seine Darstellung der Titelrolle von Lord Byrons „Manfred" (Das Werk erlebte, durch die Musik Robert Schumanns um vieles bereichert, seine deutsche Uraufführung 1852 in Weimar unter Franz Liszts Leitung). 1868 brachte Freiherr von Perfall es vor die Rampen. Obwohl Hans von Bülow den Taktstock schwang, Possart den Manfred und Lila von Bulyovsky die Astarte (seine Geliebte, tritt nur als Erscheinung auf) spielte, verhielt sich die Kritik ziemlich ablehnend; das Publikum entzog sich dieser Aufführung nach Possarts eigenen Angaben durch die Flucht. Der Grund lag vor allem an der Wahl des Theaterraumes. Die Schumannsche Musik und der Vortrag Byronscher Verse gehörten nicht in den intimen Raum des Residenztheaters. Possart selbst hat in dieser Aufführung nicht schlecht abgeschnitten. (Mit seinen Angaben und mit dem Urteil der Presse stimmt nicht überein, was von Bülow am 3. März 1868 an Joachim Raff schrieb:

„Neulich hatten wir eine sehr gelungene Aufführung von Byron-Schumanns „Manfred". Die Musik hatte allerdings den Löwenanteil – aber das Ganze hat auch als solches den entschiedensten Erfolg gehabt."

Von „Erfolg" konnte damals keine Rede sein.

„Manfred" wurde von Hermann Levi 1873 wieder hervorgeholt und erlebte unter seiner musikalischen Leitung — Clara Schumann wohnte den Proben bei — eine glänzende Aufführung, diesmal im grossen Haus. Vor allem Possarts Leistung fand bei der Presse wärmste Anerkennung. „ . . .eifriges Studium, tägliche Uebung und zunehmende Manneskraft hatten den Klang meines Organs erhöht . . ." (Possart in „Erstrebtes und Erlebtes", S. 227). Durch sein Können wurde Manfred zum Repertoirestück in München. In jener Rolle zollte man ihm in Berlin, in Holland, Amerika und Russland reichen Beifall. Stolz kann er schreiben (ebenda):

„Sogar das Kaiserliche Theater in Moskau, in welchem bisher ein deutsches Wort noch nicht erklungen war, öffnete dem Drama und mir seine Tore und . . . es gewann auch in der alten Zarenstadt einen heute noch nicht verklungenen Ruhm."

Man könnte das Werk als Gesang des Weltschmerzes bezeichnen. Der Held ist ein Mensch, der sich in ewigen Klagen verzehrt, und, ohne zu Taten zu schreiten, in langen Tiraden über sein Unglück philosophiert. „Manfred" besitzt sehr wenig Handlung, und würde sich auch nicht die kürzeste Zeit auf der Bühne haben halten können, wenn es nicht Robert Schumann durch seine Musik dem Publikum näher gebracht hätte. — Der Darsteller des Manfred sieht sich einer Riesenrolle, die einem endlos langen Monolog gleichkommt, gegenübergestellt, einer Rolle, die man eigentlich nicht spielen, sondern genauer gesagt, nur sprechen kann. Die rein deklamatorische Rolle stellt

hohe Anforderungen an den Schauspieler. Ueber schier unerschöpfliche Stimmittel muss er verfügen, um sie zu meistern. Soll sie nicht durch Monotonie oder hohle Deklamation um ihre Wirkung gebracht werden, muss der Darsteller zum allermindesten Wortgruppen in plastischer Gestalt zur Anschauung bringen können. Er muss fernerhin die Erlebnisfähigkeit und die Künstlerschaft besitzen, den Ton der Leidenschaft und des Verzagtseins zu finden. Die weichen Verse Bryons, die vielen Lyrismen der Dichtung, hat er mit Blut und Leben anzufüllen, wenn sie nicht im Vortrag zerbröckeln sollen. Als weitere Schwierigkeit kommt noch hinzu, dass der Spieler ständig darauf zu achten hat, mit der Musik in Kontakt zu bleiben. Possart ist all diesen Aufgaben in wahrhaft glänzender Weise Herr geworden. Wir, die Generation der Kriegs- und Nachkriegszeit, werden über die Dichtung „Manfred" ein anderes Urteil haben, als unsre Eltern und Grosseltern, aber an der Leistung Possarts ist nicht zu rütteln. Aus einer Reihe von Rezensionen (sie alle bejahen Possarts Darstellung aufs entschiedenste) — seien zur Stützung dieser Behauptung einige herausgegriffen:

„Durch die Darstellung der grossen Titelrolle lieferte Herr Possart ein Meisterstück nach jeder Richtung. Seine Auffassung durchdrang den tiefen Sinn der Dichtung bis ins äusserste Detail, sein Vortrag war überreich an Klarheit, Innigkeit und Melodik, das Spiel edel, voll Wahrheit und in würdevoller Ruhe gehalten. Den Höhepunkt dieser genialen Leistung erreicht Herr Possart in der melodramatischen Szene mit der ihm erscheinenden Astarte und in dem hinreissend schönen Abschiedsgruss an die sinkende Sonne, ein Stück Lyrik, das uns an einen wahrhaft Pindarschen Flug gemahnte". („Walhalla" 1873.) „Seine, nicht von des Gedankens Blässe angekränkelte, sondern stets von lebendiger Frische des Geistes durchdrungene Auffassung lässt ihn hier die Klippe vermeiden ..." („Münchener Tageblatt" 1876.) „ . . . indem er sowohl die düstere Glut einer grenzenlosen Verzweiflung zur vollendeten Anschauung brachte, als auch in der berühmten Szene mit dem Geiste Astartes die wehmutsvollen Töne innigsten Gefühles zu finden wusste . . . In dieser Szene zwischen Manfred und seiner aus der Totenwelt heraufbeschworenen ehemaligen Geliebten, deren Untergang er verschuldet, war die Leistung des Herrn Possart geradezu überwältigend". (Bericht der „Augsb. Allg. Ztg." vom Berliner Gastspiel 1877.) „Wie hier Gebärde, Wort und Ton der Musik zu einem einzigen entzückenden Ganzen verschmelzen: das ist ein rhetorischer Triumph . . ." („M. N. N." 1885.) „ . . . es sei nur abermals auf die Darstellung der Titelrolle hingewiesen, als auf eine der bedeutendsten schauspielerischen Leistungen, welche man überhaupt sehen kann; eine Leistung, in welcher Herr Possart schwerlich von einem zeitgenössischen Künstler erreicht, sicherlich von keinem übertroffen wird" („Sammler", Th. Göring, 1886). „Seine Leistung, die sich seitdem auf der gleichen bewunderungswerten Höhe gehalten hat, hat wenig Nachahmer (im guten Sinne gemeint) gefunden. Mir ist als solcher nur Dr. Wüllner bekannt." („Sammler" 1900.)

In Possarts Schrift: „Der Lehrgang des Schauspielers" (Berlin und Stuttgart 1901) findet man folgende Stelle: „Heinrich Laube sagt: Sprache ist das Hauptmittel des Schauspielers. Richtig

sprechen, verständlich sprechen, eindrucksvoll sprechen, hinreissend sprechen ist die Stufenleiter", und ich (Possart) möchte hinzufügen: charakteristisch sprechen ist der Höhepunkt der Sprachtechnik." Dieses „grosse Wort" ist recht unnötig; denn einmal deckt sich das „charakteristisch sprechen" in vielen Fällen mit dem „hinreissend sprechen". Ein Romeo, der nicht hinreissend spricht, spricht nicht charakteristisch. Zum anderen Mal ist „charakteristisch sprechen" nicht der „Höhepunkt der Sprachtechnik". Richtig ist — und das sollte wohl zum Ausdruck kommen —, dass in der Sprache wichtige und für einen Charakterdarsteller unentbehrliche Mittel zum Charakterisieren liegen. Sehr oft hat Possart dieses Mittel angewandt. Er verstand es, der Klangfarbe seines Organs verschiedenartige Schattierungen zu geben, mit verschiedenartigem Timbre zu arbeiten. Der „Sammler" meint dasselbe, wenn er sagt (1876):

„Der berühmte Charakterdarsteller hat es völlig in seiner Gewalt, (wie Proteus jede beliebige Gestalt anzunehmen und) selbst seine Sprache ganz unkenntlich zu machen."

Wiederholt hat man diese Possart eigentümliche Gabe mit dem Register der Orgel verglichen.

Dem Mephisto, um einige Beispiele herauszugreifen, gab er einen herrisch-barschen, sarkastischen Ton, dem Oktavio einen kalten, überlegenen. Hamlet sprach er stellenweise weich und „so schmerzlich liebevoll, dass er den Zuhörer bis ins innerste rührte" („M. N. N." 1866), während er Franz Moor begabte mit einer „klaren, seelenlosen Stimme, die sich nur selten zum Tone überredender Schmeichelei verändert" („M. N. N." 1883, Max Bernstein).

„Mit überlegter Genauigkeit traf Herr Possart zu rechter Zeit den Ton des Stolzes, der Erhabenheit, der Verachtung, der Heuchelei, der Freundschaft und der Milde" (Richard III., Première, „M. N. N." 1864). — „Der Künstler findet für jede Regung der Menschenbrust den treffendsten Ausdruck, und so war Nathans Rede stets voll Milde, in den Momenten, wo seine grossen Prinzipien an den Tag treten, voll Erhabenheit." (Nathan, „Sammler" 1876.)

Wie er, um die Rassenzugehörigkeit Shylocks anzudeuten, stellenweise mauschelte, so wird er auch das Herkommen und die „Kinderstube" der darzustellenden Personen, soweit die Sprache in Betracht kommt, nicht unbeachtet gelassen haben. Besonders in nicht-klassischen Dramen hat sich das sicherlich ausgewirkt. In ihnen mag er manchmal im Gebärdenspiel, weniger freilich in der Sprachbehandlug, bis nahe an die Grenze des Naturalismus gegangen sei. Man muss annehmen, dass sein kleinbürgerlicher Rabbiner Sichel durch tausend kleine Züge vom vornehmeren, geschäftstüchtigen Konsul Bernick verschieden war, obgleich doch ihre Charaktere trotz der verschiedenartigen Herkunft dieselben sein könnten.

Natürlich nahm Possart auf die jeweilige Stimmung einer Szene Rücksicht:

„Ob er ränkeschmiedend in diskretem tête-à-tête verbindlich und leise seine Verschlagenheit in fein pointierte Worte münzt oder ob er in lautem Aufschrei, in lärmenden Exklamationen sein Gewissen zu beschwichtigen sucht, immer spricht der Winchester des Gastes mit derjenigen dynamischen Schattierung des Vortrages, die dem Sinne des Textes und der Situation am angemessensten erscheint." (Gastspiel im Königsdramenzyklus, „Bresl. Ztg." 1891.)

So bedeutend Possart als Charakteristiker auch war, so hat oft genug diese oder jene Rolle unter seinem Eifer, eine glänzende Charakteristik zu geben, an innerer Wahrheit eingebüsst. Namentlich in dem Zeitraum vom Ende der 60er bis etwa Ende der 70er Jahre, in seiner kritischen Zeit also, hat ihm die Sucht, seine künstlerischen Ausdrucksmittel in grosser Fülle zu entfalten, manche Rolle verdorben. Das hervorragendste war bei ihm die Sprache, und gerade durch überreiche Anwendung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten zur Charakterisierung einer Gestalt hat er verschiedentlich starkes Missfallen bei der Presse erregt. Er wollte zeigen, welche Töne und Schattierungen ihm alle zu Gebote standen, welch verschiedene Seelenzustände er darzustellen vermochte, eine Prahlerei, die abstossend wirken musste. Possart war ein schöpferischer Schauspieler, der von der landläufigen Darstellungsweise abweichend mit eigenen Gedanken an die Gestaltung der Rolle heranging. Diese Originalität, die in bescheidener Auswirkung seinem Spiel zu statten kam und es mit neuen, stets interessanten Zügen belebte, hat dann, wenn sie sich allzu breit machte, viel Schaden angestiftet. Er kokettierte förmlich mit ihr. Und wo er seine Fähigkeiten in selbstgefälliger Weise dem Publikum vor Augen führte, da „übertyrannte er den Tyrannen". Sein Können wollte er in blendendem Lichte erscheinen lassen, aber es zeigten sich dem Einsichtigen doch nur Mätzchen und geschmacklose Uebertreibungen.

Eine andere Eigenart, mit jener verwandt, nimmt bei Possart einen breiten Raum ein. Sie ist nicht auf die kritische Zeit beschränkt, findet sich bis in seine letzten Jahre hinein und ist für ihn bezeichnend: die Vorliebe für den schönen und ausdrucksvollen Wortklang. In vorwiegend deklamatorischen Rollen lag Possarts Stärke, weil hier die künstlerische Sprachbeherrschung den Ausschlag gibt; hier waren auch Gefahren enthalten, denen er nicht immer entgangen ist. Wenn er an einen bunten, üppigen Vers oder an eine feine Klangmalerei kam, konnte er der Lockung nicht widerstehen, derartige Wort- und Satzgebilde prunkvoll und berauschend erklingen zu lassen. So kam es denn vor, dass er recht kokett mit seinen sprachlichen Ausdrucksmitteln umging, mit Klängen gleichsam jonglierte und

an seiner umfangreichen Tonskala förmliche Kletterübungen veranstaltete. Seine hervorragenden technischen Mittel verwandelten sich leicht aus Dienern der Kunst zu Herren des Kunststücks. Hier posaunte er, dort klingelte er leise, hier hielt er einen schönen Vokal fast wie ein Sänger lange an, dort stach er ihn förmlich ins Publikum hinein. Th. Göring („Sammler" 1886, Nr. 20) tadelt einmal ausdrücklich:

„ein zu langes Verharren auf einem gedehnten Vokal, welcher dann nicht als ein einziger festgegriffener Ton ausklingt, sondern in einer Schlangenlinie von Tönen sich darstellt, dem Tonschleifen der Sänger vergleichbar").

Auch wenn man Possart nicht mehr hat auftreten sehen, vielleicht seine Stimme nur aus einigen Grammophonplatten kennt, man kann es sich so gut vorstellen, wie er „Meineid" oder „es gibt Landratten und Wasserratten usw." (vgl. Shylock-Schilderung) gesprochen haben mag. Wie wird er den Klang in Worten wie dröhnen, donnern, Liebe, Mond oder spitz, hell, stechen ausgemalt haben! In dieser Hinsicht hatte es ihm der Glanz der Schillerschen Verse besonders angetan, deren Pathos ihn geradezu herausforderte, an seinen Registern zu ziehen. Das geschah denn oft genug zum Schaden der künstlerischen Wahrheit. Die Gestaltung Philipp II. hatte unter dieser deklamatorischen Selbstgefälligkeit mitunter zu leiden.

„Die überreichte Modulation der Rede von der tiefen Basslage bis zum höchsten Tenor verstärkt nur die Aeusserlichkeit und darum macht dieser Philipp den Eindruck, als sei er mehr Schauspieler als König." („Bayr. Kurier" 1882)

Georg Schaumberg („Bühne und Welt" III. Jhrg., Bd. 1, 1900/1) sagt:

„Possart zog als sentimentaler Tyrann alle Register seines Organs und schwelgte förmlich in dem Wohllaut der Schillerschen Verse."

Rollen aus Schillers reiferer Zeit sind auch die einzigen, die Possart fast ohne Beeinflussung durch den Naturalismus gespielt hat. Die Rezensenten, die sich mehr oder weniger zum Naturalismus bekannten, verziehen ihm das nicht. Unbeirrt davon gab Possart auch dem Oktavio die Note der klassischen Schönheit (nach seiner Auffassung), ohne dabei, wie es wohl bei Philipp II. geschehen ist, die Charakterzeichnung stiefmütterlich zu behandeln. Ich stelle drei Kritiken über seinen Oktavio aus dem Jahre 1898 gegenüber:

„Possart spielte den Oktavio in gewohnter Weise, gross und scharf begrenzt in der Auffassung; in der Deklamation dagegen noch ganz im alten Stil, mehr ein Singen, als ein natürliches Sprechen". („Münch. Ztg.") — „Gewiss: er wechselt rasch mit Höhe und Tiefe, er nähert sich bisweilen jener Deklamation, die dem modernen Empfinden widerspricht. Aber — man versteht ihn immer, immer! Und wie das wohltut, weiss nur der Zuhörer, der vorher mit aller Anstrengung vergebens andere zu verstehen gesucht hat". („M. N. N.") — „Possarts Leistung war ebenso entfernt von unausstehlichem Theaterpathos wie von der unglückselig missverstandenen

„Natürlichkeit", die in Wahrheit Ahnungslosigkeit gegenüber den allereinfachsten Prinzipien jeder Kunstleistung bedeutet. Und gab eine Probe davon, was eine kluge und vornehme Schauspielerleistung heisst." („Münch. Freie Presse.")

Mit Possarts Vorliebe für den schönen und ausdrucksvollen Wortklang hängt eine andere Tatsache zusammen: sein Bestreben, Worte und Wortgruppen nicht nur phonetisch, sondern auch begrifflich klar und deutlich werden zu lassen. Er sprach so, dass seine Worte einen ebenso leichten Eingang in das Ohr, wie in das Gehirn finden mussten. Diese Possartsche Eigenart wirkte sich zuweilen negativ aus, was aus den zwei folgenden Rezensionen erhellt:

„Wohl tut er öfters des Guten zu viel, wenn er wie mit dem Seziermesser jede Einzelheit herauszuheben versucht und die Rolle in scharf überlegter und durchdachter Ausarbeitung dem Publikum gleichsam vordoziert". („Der Kunstwart", Breslau 1891, anlässlich des Königsdramenzyklus.) — Ueber seinen Bolingbroke („Glas Wasser") berichtet der „Sammler" 1871: „Seine Bonmots sind alle mit einem Nachdrucke in Wort und Miene ausgestattet, die eine solche Berechtigung ausschliessen, — sie klingen wie Lehrsätze, nicht wie die zerrinnenden Tropfen der wortspielenden Caskade, sie geben dem Hörer ein Commentar mit auf den Weg."

Sein Bemühen ging also dahin, zugleich mit dem äusseren phonetischen Ausdruck der Dichterworte ihren inneren geistigen Gehalt dem Zuhörer verständlich zu machen. Diese Tatsache schliesst bis zu einem gewissen Grade die Möglichkeit aus, dass sein Vortrag die in den Worten liegenden rein seelischen Schwingungen, ihre Gefühlsbetontheit, mit der gleichen Sicherheit zu vermitteln gewusst hätte. Richard Elchinger veröffentlicht 1911 einen Aufsatz über Possart, in dem es heisst („M. N. N."):

„Ein gewisser Fanatismus der Deutlichkeit scheint zuweilen sogar bereit, dem hohen Zweck des absoluten phonetischen Verständlichwerdens erforderlichenfalls tyrannisch etwas von der Stimmung oder dem Gefühlsinhalt der vorgetragenen Dichtung zu opfern. Diese Selbstherrlichkeit des Wortes, wenn sie gar zu frei einhertritt auf der eigenen Spur, mag viele verletzen; bei massvoller Anwendung dieser deklamatorischen Energien vermag Possart, der melodische Beschwinger der Trochäen und Jamben, selbst kurzen Prosasätzen eine ballistische Kraft zu geben, die erstaunlich wirkt."

Auf dieselbe Erscheinung weist die „Allg. Ztg.", München 1882, hin, wenn sie schreibt:

„Wir wissen den Wert voll- und wohlklingender, deutlicher und markierter Pronunziation, welche jedes Wort verstehen und jeden logischen Akzent erfassen lässt, wohl zu schätzen und wir achten diesen, Herrn Possart in so hohem Masse eignenden Vorzug bei einer Gedankenrichtung wie „Hamlet" doppelt hoch. Allein wir hätten doch mit Rücksicht auf die psychische Konstitution und den dramatischen Charakter Hamlets mehr Dämpfung der Stimme gewünscht. Herr Possart hat gerade da die grösste Wirkung erzielt, wo er auf die Sonorität des Organs verzichtete". (Um kein falsches Bild über diese Hamletkritik entstehen zu lassen, sei bemerkt, dass seine Leistung sehr gelobt wird; am Schlusse heisst es: „ . . . jeder

Ton seines mehr dem Himmel als der Erde angehörenden Todesphilosophen atmete einen so unendlichen Wohllaut, dass der Künstler allen Zuschauern von feinerem Empfinden unvergesslich sein wird.“)

Seine Befähigung war nicht darauf beschränkt, Gedankenkomplexe durch Worte wirkungssicher und treffend dem Zuhörer zu vermitteln, er hatte auch die Gabe, die geistige Kraft, die intellektuelle Schärfe einer darzustellenden Rolle, auf das Publikum übergehen zu lassen. Diese suggestive Fähigkeit ist ein äusserst wichtiges Moment seiner Sprachbehandlung, zugleich ein Faktor, ohne den seine Berühmtheit nicht zu denken wäre. Wir kommen in anderem Zusammenhange darauf zurück.

Possarts Aussprache zeichnet sich aus durch Reinheit und Klarheit. Jeder Konsonant kam zu seinem Rechte; die Silben wurden regelrecht skandiert. Nachlässigkeiten in der Aussprache hat es wohl nie bei ihm gegeben. Die einzelnen Worte waren scharf voneinander getrennt. Es kam nicht vor, dass er beispielsweise „undoch“ statt „und doch“ gesagt hätte, ja eine Anekdote will sogar wissen, er habe „Göt-tingen“ gesprochen. Nach den Grammophonplatten zu urteilen, hat vielfach das Schluss-e eines Wortes (Lieb-e) einen störenden ö-Klang. Im „Lehrgang des Schauspielers“ empfiehlt Possart, man solle bei a, o, u den Ton zugleich ein wenig durch die Nase strömen lassen. Ein auf diese Art hervorgebrachter Vokal klingt leicht „näselnd“, mehr gesungen als gesprochen. Wirklich hat man Possart oft den Vorwurf gemacht, er sänge beinahe. Immer hat er das sicher nicht getan und auch wohl nur dann einmal, wenn er schöne Verse bewusst schön sprechen wollte, wenn er in Vokalen förmlich schwelgte. So erscheinen mir die Worte Max Martersteigs („Das deutsche Theater im 19. Jh.“ Leipzig, 1904, S. 661): „. . . . in deklamatorischen Rollen entwickelte er eine bemerkenswerte Unnatur der Tonmodulation“ viel zu allgemein gehalten zu sein. Aus einer Menge mir bekannter Kritiken steht dieses schroffe Urteil Martersteigs vereinzelt da, abgesehen von einigen Kritikern (Jakobsohn, Feuchtwanger, Grauthoff), die aus dem Geiste der Zeit, des Naturalismus heraus, den Possartschen Stil als Ganzes glatt ablehnten, ihn ablehnen m u s s t e n. —

1907 erschien in Berlin ein Buch Possarts: „Die Kunst des Sprechens“ (ein Lehrbuch der Tonbildung und der regelrechten Aussprache deutscher Wörter). Possart behandelt darin ein Gebiet, in dem Theodor Siebs mit seinem Werk „Deutsche Bühnenaussprache“ schon weitgehende Anerkennung gefunden hatte. Possarts Buch hat von Seiten der phonetischen Fachkritik (Wagenmann: „E. v. P. ein Stimmbildner?“, Berlin-Steglitz 1908; Viggo Forchhammer in „Die Stimme“ 1907/8) mit Recht eine scharfe Ablehnung erfahren. Possart stellt dort

Behauptungen auf, die von umfangreichen Kenntnissen auf phonetischem Gebiete nicht getrübt sind. Im ersten Abschnitte des Buches heisst es:

„Wenn ein Redner regelrecht spricht, so muss der Zuhörer die gesprochenen Sätze, die er nach dem Gehör niederschreibt, in fehlerloser Schrift auf seinem Papier wiederfinden" (!)

Diese gänzlich falsche Voraussetzung bildet den Ausgangspunkt von Possarts Lehrbuch. Ferner schreibt er:

„Das einfache s, stehe es nun am Anfang, in der Mitte, oder am Ende eines Wortes (Schluss-s) bleibt immer weich in seiner Aussprache. Es muss erklingen wie das Summen der Biene." Beispiele: das, was, es, Finsternis. (!) „Bei den Endsilben ang, ing, ung muss das g weich anklingend, ohne dass es wie k lautet, ausgesprochen werden, ungefähr wie die französische Endung ong in dem Wort long."

Solche fehlerhaften Bemerkungen finden sich in diesem Buche in grosser Zahl. Es würde zu weit führen, auf diese Schreibtischarbeit näher einzugehen, oder auch nur die daraus angegebenen Stellen zu widerlegen. Sie sprechen selbst für ihre Unrichtigkeit. Es ist aber die Frage aufzuwerfen, ob Possart tatsächlich auf dem Podium des Theaters oder des Vortragssaales diese seine Theorien, soweit sie falsch sind, angewandt hat. Sie ist mit „nein" zu beantworten. Es werden Anforderungen an die deutsche Aussprache gestellt, deren eine deutsche Zunge gar nicht fähig ist. Sie sind derart unnatürlich und abstrakt, dass sie, hätte er sich selbst darnach gerichtet, unbedingt aufgefallen und getadelt worden wären. Hätte Possart wirklich so gesprochen, wie er es in seinem Buche empfiehlt, wären sicherlich mehrere aus der grossen Zahl derjenigen, die seine Leistungen rezensiert haben, darauf aufmerksam geworden und hätten diese sonderbare Art der Artikulation festgenagelt. Mit solchen Extravaganzen hätte selbst ein Possart nicht vor der Schar seiner Kritiker bestehen können. Auch die Grammophonplatte kann uns nicht davon überzeugen, dass Possart nach den Regeln, die er in seinem Buche aufstellt, die sich aber zum Teil als falsch kennzeichnen, gesprochen habe. Bei seinem Vortrage, in der Praxis also, hat Possart wohl nicht jemals so versagt als mit diesen grauen Theorien.

g) Die zeitlichen Veränderungen in der Possartschen Spielweise.

Jede Rolle, die ihn einige Jahre begleitet hat, hat unter seiner Hand Abwandlungen erfahren. Auf die Tatsache der Entwicklung seiner Darstellungsweise wies ich bei der näheren Behandlung einzelner Rollen kurz hin. Hierüber soll im Folgenden ausführlich gehandelt werden.

Bei der Besprechung der Münchener Gastspiele 1864 betonten wir, dass es allein seine Jugend nicht gewesen sein kann,

die Possart damals sensationelle Erfolge eintrug. Sicherlich war sein jugendliches Temperament das Bestechendste an seinen Darbietungen, von der Shylock-Rolle abgesehen. Gleichzeitig aber stellte er seine angeborene Verstandeskraft und den ihm eigenen Theaterinstinkt in den Dienst der Sache. Der Theaterberichterstatter der „Münch. Abdztg." bemängelt als einziger das Fehlen der Intensität sowohl wie der Reife in seinen künstlerischen Leistungen. Es ist keine Frage, dass dieser Anonymus seine zeitgenössischen Rezensenten an kritischer Schärfe übertraf. Sofort erkannte er an Possart Eigentümlichkeiten, auf die später von anderer Seite oft hingewiesen wurde, nicht zuletzt seine gefahrdrohende Eitelkeit. Trotzdem muss Possart damals mit ausserordentlichem Geschick, mit erstaunlicher Routine über Stellen hinweggespielt haben, die bis dahin weder eine seelische noch eine rein gedankliche Durchdringung erfahren hatten. Denn er hat tatsächlich etwa ein halbes Dutzend Kritiker über Mängel, die zweifellos noch vorhanden waren, durch raffiniertes Spiel hinweggetäuscht. In der „Münch. Abdztg." (1864 Nr. 145) heisst es:

„Dabei fehlt im offenbar die Ruhe und Sicherheit des gereiften Künstlers, der in seine Gestaltungen richtiges Mass zu bringen und sie dem Gesamtbilde harmonisch einzuverleiben weiss."

Von solchen Erwägungen findet sich in anderen Zeitungen kein Wort.

Bis in die ersten Jahre des Münchener Engagements hinein hat er einige Vorsicht beim Spiel walten lassen und sich davor gehütet, sich zu Extravaganzen und zu Mätzchen hinreissen zu lassen. Er gab seinen Gestalten deutliche Konturen und achtete darauf, sie nicht durch allzu viel Details und Nuancen — und er liebte diese — zu verwischen. Er zügelte sein Temperament und verzichtete lieber auf einen Clou aus Furcht, er könnte ihm misslingen. Damals war wohl auch sein Selbstvertrauen noch nicht so stark entwickelt, und klug vermied er einen falschen Schritt, der vielleicht seine Position hätte erschüttern können. Man muss sich immer vor Augen halten, dass der junge Possart vertragsgemäss mit dem erfahrenen Chargenspieler Herz alternieren sollte. Sehr vorsichtig steuerte Possart sein Schiff um die Klippen der Theaterintrigue und der wandelbaren Gunst des Publikums herum. Dabei hatte er bis zum Ende des Jahres 1866 allein aus dem klassischen Repertoire 27 Premièren in München; von diesen 27 Rollen musste er 21 erst seinem Rollenkreis einverleiben. Unter den 21 für ihn völlig neuen Rollen waren: Richard III, Oktavio Piccolomini, Antonio („Tasso"), Tartuffe, Nathan, Muley Hassan, Gessler, Hamlet, König Johann. Innerhalb der nächsten drei Jahre kamen an bedeutenden klassischen Rollen hinzu: Richard II., Manfred, Workester und York (König Heinrich IV. 1. u. 2. Teil),

Schmock, Exeter (König Heinrich V.), Arkas, Philipp II., Faust (vgl. dazu Bemerkung auf Seite 34). Diese Rollen hatte er bis dahin studiert. Aus diesen Tatsachen kann man sich ein Bild von der unerhörten Arbeitskraft dieses Schauspielers machen.

Man begreift, dass Possart bei einem derart umfangreichen Lernmaterial keine Zeit finden konnte, seine Rollen über ihre Anlage und Ausarbeitung hinaus mit spitzfindigen Mätzchen auszuputzen. Auch aus diesem Grunde musste seine Darstellung knapp und zurückhaltend sein.

Das Verhältnis zu seinen Rollen war etwa folgendes: Nicht mit einem Male steht die darzustellende Gestalt plastisch vor seinem geistigen Auge. Mit Intuition, vor allem und hauptsächlich aber mit Hilfe des Verstandes sucht er den Kern, das Gerippe der Figur zu erfassen. Um das Gerippe herum krystallisierten sich dann das Fleisch, die Nerven, das Blut. Dieser Prozess scheint meist sehr schnell vor sich gegangen zu sein, denn seine Gestalten erweisen sich fast immer als etwas nach aussen Geschlossenes und Abgerundetes, wenn sie auch mehr charakteristisch als natürlich waren, — von den Grenzen seiner Persönlichkeit einmal abgesehen. Immer wieder hat er seine Figuren, die in ihren Konturen festgelegt waren, hervorgeholt und ihnen Auffrischungen zukommen lassen, ihre Intensität und ihr geistiges Vermögen vergrössert. In einem schon angeführten Aufsatz über Possart („Deutsche Kultur" Leipzig 1908) schreibt Ludwig Malyoth: „Er hatte ein für alle mal seine Rollen sozusagen in Partitur gesetzt und brachte sie jedesmal gleich richtig und gleich bedeutend". Mit diesem Ausspruche trifft Malyoth den Nagel auf den Kopf. Er hätte aber hinzufügen müssen, dass an den „Partituren" fortwährend kleine Verbesserungen vorgenommen wurden. Als Ganzes betrachtet, blieben sie freilich so, wie sie „komponiert" worden waren. Denn es ist nicht vorgekommen, dass Possart eine „Partitur" verworfen und von Grund auf neu geschaffen hätte.

Nun gab es eine Zeit für ihn, wo sich Wucherungen und Geschwüre im Fleische seiner Rollen bildeten, wo er seine Partituren durch allerlei Kling-Klang und Tam-Tam zu verbessern glaubte. Sobald er sich in einem grösseren Rollenkreis heimisch fühlte, seine Stellung in München, allein schon durch die Gunstbezeugungen, die ihm Kritik und Publikum reichlich entgegenbrachten, als gefestigt ansehen konnte, liess er die bis dahin waltende Vorsicht fallen. Er überantwortete sich jetzt ganz seinem Temperament. Daneben aber tüftelte er sich eine Menge Nuancen aus, die er unkontrolliert und unbeherrscht ihre Wirkung tun lässt. Er wird zum Manieristen und Coulissenreisser. Durch schlimme Effektsucht wird sein Spiel verdorben, es wird unwahr und gekünstelt. Ein Mätzchen jagt das

andere. Er spielt oft nicht mehr eine Rolle, sondern brennt, indem er sie als Folie benutzt, ein schauspielerisches Brillantfeuerwerk ab. Und der Regisseur, der ihn gebändigt hätte, fehlte.

Schon 1866 beginnt die Kritik über Possarts Unnatürlichkeit im Spiel zu klagen. Die „Augsb. Allg. Ztg." schreibt (Jago):

„Der so begabte Charakteristiker Possart, der jüngst den Jago trefflich gab, wird von der Leitung wohl nicht aufmerksam gemacht, wie leicht man bei bester Anlage in Manier zu verfallen Gefahr läuft. Er „agiert" gar zu sehr die Bösewichter und gefällt sich nicht selten, in Grimassen die Pointe zu legen oder in seinem „diabolischen" sotto-voce den Hörern unverständlich zu werden."

1869/70 etwa lag der Culminationspunkt dieses effektsüchtigen und übertrieben-geschwollenen Darstellungsstils. Diesen hat die Wochenschrift „Münch. Propyläen", welche nur im Jahre 1869 erschien, besonders scharf ins Gebet genommen. Ein Mitarbeiter dieser Wochenschrift, der noch 1864 im Rahmen der „Augsb. Allg. Ztg." Possarts Darstellung des Franz Moor überaus gelobt, sie sogar mit der Dawisons gleichgesetzt hatte (vgl. S. 31), kommt jetzt zu ganz anderen Resultaten. Aus führlich schildert er sein Spiel in einigen „Räuber"szenen und liefert damit ein anschauliches Bild von dem Geschmack, dem sich Possart in jenen Jahren ergeben hatte:

„Dass die Kenner nicht mehr mit seiner Art und Weise des Vortrages einverstanden waren, belehrte diese Aufführung der „Räuber": Es wurde dreimal in den grössten Applaus hinein ganz vernehmlich gezischt, am hörbarsten am Schluss der Szene des II. Aktes. Hier schreibt Schiller ausdrücklich vor: „ Franz hüpft frohlockend herein", und später: „er drückt ihm die Augen zu". Wie macht das nun Herr Possart? Amalia erfüllt mit ihrem Jammer über den Tod des Alten das Haus; die Diener, die davon hören, können herbeieilen; Franz sehnlichster Wunsch ist erfüllt: die Situation demnach klar und deutlich. – Herr Possart sieht sich an der Türe drei-, viermal um, streckt einen Fuss weit herein, beugt den Oberkörper zurück, um sich nochmals zu vergewissern, dass er allein sei, kriecht dann unter den grässlichsten Zuckungen in furchtbaren Pausen gegen die vermeintliche Leiche, betastet sie zitternd, fühlt den Puls, stösst unartikulierte Laute aus und stürzt unter den barocksten Gesten mit einem hässlichen Ton, der allem, nur nicht einer menschlichen Stimme gleichsieht, zur Türe hinaus. – In II,1 übergeht Franz die Register der Mittel, die störend auf das Leben seines Vaters einwirken könnten. Herr Possart, ehe er beim ersten anfängt, steht rechts vom Zuschauer auf der Bühne, bei jedem weiteren (es sind vier) setzt er den Fuss in einem unmenschlich langen Schritt vor, sodass er beim „Schreck" links im Stuhle zusammenbrechen kann, um den Monolog erschöpft zu Ende zu gewaltmassregeln. – Die Szene mit Amalia (im III. Akt) geben nach Seydelmanns Vorgang alle Darsteller im angetrunkenen Zustande. Was ist aber dazu zu sagen, wenn Possart diese Trunkenheit mit einem so krassen Realismus spielt, wie er ihm beliebt. Bis zum Unästhetischen darf sich der Realismus doch nicht steigern. – Es ist nicht zu leugnen, dass die Interpretation Herrn Possarts in vielen Einzelheiten genau studiert und vielfach interessant ist, zum Teil hat dies auch die letzte Aufführung wieder bestätigt; einige gute Momente aus seiner früheren Zeit verirrten sich in die gegenwärtige

outrierte, unnatürliche . . . " — — — Ueber seinen Vansen im „Egmont" schreibt „Der Neue Kunstfreund" (1870): „Possarts Vansen war eine Karikatur. Der ganze Vansen Possarts war übertrieben naturalisiert. Wenn Herr Possart fortfährt, ein Prometheus des Hässlichen solcher Gebilde, der Künstelei und Unnatur das Leben zu geben, dann ist es schade um sein grosses Talent, dann geht er durch seine Originalitätshascherei als Menschenentsteller und nicht Darsteller zu Grunde". — Ebenda über seinen Franz heisst es: „Ebenso die Szene, wo er den Bruder töten will und den Dolch fasst, da häufte er die Zeichen des Affekts so aneinander, dass vor lauter Zeichen der Affekt unkennbar wurde. Einfachheit! rufen wir dem Künstler zu, nicht Ueberladung; Wahrheit, nicht krassen Naturalismus, der am Ende doch nicht Natur ist."

Ausser der Tatsache, dass Possarts schauspielerische Ausdrucksmittel damals viel zu grob und überladen waren, geht aus diesen Kritiken hervor, dass er mit gewisser Lust krasse und hässliche Eigenschaften ausgemalt hat. Durch allzu starkes Auftragen hat er den Rahmen des Realismus gesprengt und ist in „naturalistischem" Fahrwasser gesegelt.

Schauspielerische Spiegelfechterei macht sich in jenen kritischen Jahren bei Aufgaben, die ihm liegen, vor allem also bei Charakteren, die in erster Linie mit dem Verstand zu ergründen und darzustellen waren, viel weniger bemerkbar. Die „Münch. Propyläen" äussern sich z. B. (1869):

„Die Rolle des Carlos gab Herrn Possart Gelegenheit, zu zeigen, wie trefflich er früher, ehe er seine jetzige unnatürliche Manier hineingeriet, eine Rolle zu schaffen und festzuhalten verstand. Wir können nur den lebhaftesten Wunsch hegen, dass er auf diesen Weg zurückkehren möge und seine Charakterrollen ebenso durchführe wie diese Meisterleistung seines Carlos." — Ueber seinen Wurm schreibt die „Südd. Pr." 1869: „Das Eckige, Grobe, welches daraus (aus dem nach Uebertreibung haschenden Wesen Possarts) erwächst, eignet sich für den Akten- und Büromenschen Wurm, es bezeichnet den niedrigen Stand seiner Sitten und Anschauungen, und so wird aus Fehlern ein Vorzug, wenigstens in diesem Falle."

In einer Rezension des „Neuen Kunstfreundes" 1870 über Franz Moor steht zu lesen:

„Possart ist ein Mensch von überwiegend kritischem Verstande; das, was ein anderer durch einen gewissen künstlerischen Instinkt erreicht, gewinnt jener durch Denken. Aber gerade diese Schärfe ist es, welche das Spiel unseres Charakterdarstellers oft zu ungleich erscheinen lässt. Neben Momenten, die Zeugen eines geistvollen und durchweg richtigen Erfassens sind, stehen andere, die bis zur Vernichtung der Wahrheit mit Details überladen sind; neben Szenen, die fesseln, ergreifen andere, die geradezu abstossen."

Damit wollen wir eine Besprechung seines Philipp in den „Münch. Propyläen" vergleichen, welche nebenbei zwei Momente seines Spiels beleuchtet:

„Herr Possart gab sich zwar alle Mühe, durch eine geistreiche Charakteristik für die übrigen Mängel seiner Kunst zu entschädigen; das hindert aber doch nicht, seine Auffassung als eine nicht durchweg gelungene bezeichnen zu müssen. Der vorgeschobene Unterkiefer, der rollende Blick, das Lauernde, Unheimliche, was durch das Gebückthalten des Hauptes ausgedrückt werden sollte, kann hier und da wohl sehr am Platze sein, wenn es

mit der inneren Durchführung des Charakters Hand in Hand geht. – Herr Possart sprach die Worte: „Ihr seid ein Protestant“ in jener halbverächtlichen façon de parler, in der ein Aristokrat vielleicht von einem geistreichen Gegner behaupten kann: Mein Gott, der Demokrat. Und es liegt doch eine ganz andere weltbewegende Bedeutung in dem Sätzchen. – Unpassend war der Sprung, mit dem der König auf den knieenden Ritter losfuhr, ihn auf die Schulter mit väterlich gutmütiger Derbheit schlug und mit scurriler Betonung dem eintretenden Lerma zurief: „Der Ritter wird künftig ungemeldet eingelassen.“

Philipp II. hat Possart in jenem Jahr (1869) zum ersten Mal gespielt, und die Gestaltung dieser Rolle bildete für ihn eine Aufgabe, mit der er lange Zeit gerungen hat. Demnach sind die Entgleisungen, die ihm bei der Darstellung dieser Rolle damals unterliefen, zu erklären aus Unsicherheit ihr gegenüber und Unfertigkeit bei der Anwendung der künstlerischen Ausdrucksmittel. Denn später, als er sich in den Charakter Philipps mehr hineingedacht und -gefühlt und einen eigenen Darstellungsstil für Schillersche Figuren gefunden hatte, hat er die Frage: „Ihr seid ein Protestant“ gewiss ganz anders behandelt. — — Dagegen bei Rollen, für die ein Darstellungsstil leichter zu finden ist, bei nicht-klassischen und komischen, fallen auch in jener Zeit die Kritiken recht gut aus.

So muss man denn zur Erklärung seiner Spielweise Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre mehrere Gründe anführen. Einmal war es ein übermütiges Sich-Austoben auf den Brettern, das bis dahin durch Arbeitsüberlastung und kluge Vorsicht in Schach gehalten worden war. Eng verknüpft mit jenem Uebermut war das Hirngespinst seiner Eitelkeit, sich jeder schauspielerischen Anforderung bis ins Einzelne vollauf gewachsen zu fühlen. Mit komödiantischer Selbstüberschätzung will er in allen möglichen dramatischen Situationen seine originelle und reiche schauspielerische Ausdrucksfähigkeit offenbaren. Oben, in der Vansenbesprechung des „Neuen Kunstfreundes“, steht das richtige Wort dafür: „Originalitätshascherei“. Dann war es eine Eigenschaft, die sich bei Possart immer wieder äussert, die Richard Elchinger mit „Fanatismus der Deutlichkeit“ bezeichnete (vgl. S. 79). Jenes Bestreben, nicht nur phonetisch und mimisch möglichst verständlich zu sein, sondern auch die Bewusstseinsinhalte und die unbewussten seelischen Strömungen innerhalb des darzustellenden Charakters für das Publikum deutlich und leicht erfasslich zu machen. In jenen Jahren will Possart das Deutlich-machen erreichen durch, wie er glaubte, natürliches oder, wie sich zeitgenössische Kritiker ausdrücken, „naturalisiertes“ Spiel. Es dokumentierte sich nicht, wie später in dem Naturalismus der Jahrhundertwende, durch photographisch getreues Uebernehmen der Alltagswirklichkeit auf das Theater, diese wurde vielmehr bei ihrer Uebertragung auf die Bühne schauspielerisch übertrieben. Possart glaubte durch

starkes Auftragen, durch krasse Darstellung des Hässlichen, durch häufige Anwendung von grossen Gesten, durch Ausstossen unartikulierter Laute natürlich zu wirken. Wie weit er damit gekommen ist, bezeugen die angeführten Kritiken. Sein Spiel konnte nicht immer den Eindruck künstlerischer Wahrheit machen. Und dieses: Wahrheit und Ueberzeugungskraft hat jede Epoche von ihrer Schaubühne gefordert. — Endlich weist jene plumpe, grobe Spielerei mit Mätzchen und billigen Effekten hin auf künstlerische Unfertigkeit. Diese Zeit war für den 28-, 30jährigen, der nach Jahren des Arbeitens und Lernens, der Erfahrungsammlung zum Manne heranreifte, eine Periode des Sondierens und Herumtastens im Gebiete seiner Kunst. Billig muss anerkannt werden, dass Possart bald aus eigenem Antrieb den rechten Weg fand.

Schon im Jahre 1871 ändert sich manches, ohne dass man aber sagen dürfte, dass jenes kritische Stadium seiner Spielweise restlos überwunden gewesen wäre. Im „Neuen Kunstfreund", derselben Zeitschrift also, die an seinen Leistungen vorher scharfe Kritik geübt hatte, heisst es im Mai 1871:

„Bei Herrn Possart macht sich schon seit mehreren Monaten ein steliger Fortschritt zur Wahrheit der Darstellung bemerkbar. Während früher manche Leistung durch Ueberladung auf Details und Karikierung der Grundzüge der Gestalt in seinen Händen zerbröckelte, hie und da geradezu abstossend gewirkt hat, zeigen die Leistungen der letzten Zeit einen viel grösseren Wurf im Ganzen ohne deshalb das Einzelne zu schädigen, zeigen das Streben, durch Wahrheit zu wirken, und nicht die Wirkung der Wahrheit vorzuziehen . . . "

Prof. Dr. Stiefel, Theaterberichterstatter der „Neuen Züricher Ztg." veröffentlichte einen längeren Aufsatz über Possart (vgl. Unterhaltungsbeilage der „M. N. N." 1872, Nr. 1, S. 11). Einige Sätze seiner Ausführungen seien hier wiedergegeben:

„Studium, geistvolle Erfassung jeder Rolle in ihrer Eigentümlichkeit, Freihaltung von Schablone und Manier sind unverkennbare Vorzüge dieser Darstellungen. Dass der bedeutende Schauspieler noch nicht immer der Versuchung zu widerstehen vermag, dem äusseren Effekt einen Tribut zu zollen, erklärt sich aus seiner Jugend, aus dem Reiz, mit dem sein technisches Vermögen auf ihn selber zurückwirkt und zumeist — aus den modernen Zeitverhältnissen." Weiter heisst es: „Und ganz so naturwahr, und vom Stadium dieser künstlerischen Laufbahn aus beurteilt, untadelhaft, wie diese noch nicht durchaus gediehene Mischung des Stilvollen und Charakteristischen, ist in Herrn Possarts Spiel das nicht völlige Einschmiegen des begeisterten Feuers in die künstlerische Ruhe und Herrschaft. Von dieser besitzt er bereits genug, um in den zauberischen Bann echter Darstellungskunst zu fesseln, noch nicht so viel, um selbst immer der Grundauffassung treu zu bleiben, sich nicht von der Stimmung des Einzelmoments, eigener momentaner Erregtheit und dem Reiz, einen hübschen Coup zu machen, hie und da hinreissen zu lassen. Er ist eben eine in der feinen Nervosität echten Künstlertemperaments organisierte Natur. Hieraus wächst ihm jetzt schon jene überwältigende Darstellung leidenschaftlicher Erregtheit, wie sie in solcher Grossartigkeit keine noch so brillante Technik zu bieten vermag."

Von nun an wirft Possart immer mehr Unwesentlichkeiten über Bord. Immer intensiver ist er dabei, seine Darstellungen von anhaftendem Tand und Flitterwerk zu säubern. Sein Spiel gewinnt an innerer Wahrheit und künstlerischer Ueberzeugungskraft. 1875 heisst es in der „Südd. Pr.“:

„Herr Possart hat den Richard (III.) hier schon einmal gespielt und schon damals mit ebenso viel Glück, als Verstand. Das aber, was er gestern geboten hat, lässt uns auf seine frühere Leistung nur wie auf die eines unreifen Anfängers zurückblicken. Das ist viel gesagt, aber in der Tat nicht zu viel.“ Die „M. N. N.“ schreiben 1876: Den Franz hatte Herr Possart einem neuen Studium unterstellt: das zeigte sich besonders in der Szene, da Franz seinen Vater tot vor sich zu finden glaubt. Die Neuerung hat offenbar vielmehr psychologische Berechtigung, verbindet mit feiner Berechnung Gegenwart und Zukunft miteinander, entspricht dem Momente völlig und ist als Schauspielerkunststück doch nicht minder wirksam, als das frühere Spiel (vgl. hierzu die Franz-Rezension auf Seite 84). Der „Sammler“ scheibt 1878 in einer Mephisto-Besprechung: „Wir schätzen es an diesem Künstler ganz besonders, dass er trotz all seiner ruhmreichen Erfolge nie rastet und stillesteht, immer in sich fortarbeitet und immer reiner und klarer die Ziele der wahren, echten dramatischen Kunst erkennt und so dem Zuschauer vor Augen stellt.“ – In der „Augsb. Allg. Ztg.“ (Gastspiel Augsb. 1878) findet man folgende Bemerkung: „Den Gesamteindruck seiner Gestaltungen . . . . möchten wir dahin fixieren, dass seine neueren Schöpfungen gegen früher von ihm gespielte Rollen etwas entschieden Geschlossenes, Konzentrisches voraushaben.“

Freilich sind wiederholte Rückfälle in die alte Krankheit zu verzeichnen, sei es, dass Possart mit zu viel Kunstpausen arbeitet und sein stummes Spiel als „überlebhaft“ empfinden lässt, oder dass er z. B. die kleine Rolle des Raoul zu einem „rhetorischen Paradestück“ macht, indem er sie in „atemloser Hast“ („Südd. Pr.“ 1875) ins Publikum schmettert. In einem Aufsatz „Isar-Athen“ („Sammler“ 1879, Verfasser: Dr. G. von F.) wird Possarts „Hang zum Outrieren“ mit Eifer angegriffen. Die Ausführungen enthalten jedoch einige Behauptungen, die dem Vergleich mit anderen Rezensionen jener Zeit keineswegs standhalten. So wird z. B. Possarts Franz Moor „bereits angefressen durch zu starkes Auftragen“ genannt; seinen Franz aus dem Jahre 1869 scheint danach dieser Kritiker nicht gekannt zu haben. — „Walhalla“ (1879) macht sich denn auch über den „Isar-Athener“ lustig. Die „Südd. Pr.“ (1879) sagt von Possarts Narren im „Lear‘,

„dass er mit dem bekannten Reize seiner Charakterdarstellung diesmal das wertvollste Masshalten verbunden hat und gerade durch dieses Sichbescheiden doppelt glänzte.“

Immer und immer wieder wird von allen Seiten der Kritik eine grössere Vertiefung seiner Darstellungen, eine einfachere Spielweise lobend hervorgehoben. Die Gründe dafür? So unbescheiden und von sich eingenommen Possart gewesen sein mag, so war er doch einsichtig und klug genug, sich von Berufenen

belehren zu lassen. Es ist bekannt, dass er als gereifter Mann jahrelang die Vorlesungen der Vertreter der deutschen Literaturgeschichte an der Münchener Universität, Bernays und Muncker, besucht und den Vorlesungen des Historikers Carl Theodor Heigel beigewohnt hat. Mit Max Koch war er eng befreundet und achtete gern auf seinen fachmännischen Rat. Durch Eintragungen in sein Tagebuch ist zum Teil bewiesen, dass Possart sich die Ansichten der Presse über sein Spiel zu Herzen genommen hat. So gleichgültig wie Matkowsky stand er jedenfalls der Kritik nicht gegenüber. Possart ist immer bestrebt gewesen, das, was ihm die Natur versagte, durch rastlosen Fleiss zu ersetzen. Ein so kluger Schauspieler wird die Grenzen und Mängel seiner Persönlichkeit sicherlich erkannt und sie zu überwinden getrachtet haben. Ferner ist wohl seinen Leistungen der Schatz der Erfahrungen, die er sammelte, die Menschenkenntnis, die er vertiefte, zu Gute gekommen. Schliesslich wird das psychologische Interesse am Menschen, das nach Grillparzer und Hebbel namentlich Ibsen vermittelte, und die einfache, natürliche Darstellungsweise der Wiener Schule, die er während des Gesamtgastspieles 1880 auf sich wirken lassen konnte, auf Possarts Spiel nicht ohne Einfluss gewesen sein. Vielleicht hat die sehr günstige Aufnahme, die Lewinskys Wurm und Nathan und vor allem Sonnenthals Hamlet bei der Münchener Presse erfuhren, ihn zu neuem Schaffen angeregt.

Auch in den 80er Jahren verstummen die Bemerkungen der Rezensenten über die Vereinfachung und Läuterung seiner Spielweise nicht. Selbst in der Zeit also, in der sich Possarts persönlicher Stil am reinsten mit dem Zeitstil deckt, vergisst er nicht, an seinen Gestalten das Wesenhafte herauszukrystallisieren. Theodor Göring („Sammler" 1885) äussert sich über Possarts Oktavio:

„Herr Possart gab besonders in den „Picc." eine Meisterleistung, welche gegen früher an Pathos verloren und damit an Naturwahrheit gewonnen hat." — Weiter heisst es bei Göring (und das scheint mir sehr bedeutsam zu sein): „Jeder erinnert sich des rhythmischen Tonfalls, mit welchem früher allgemein die Anfangsworte aus „Wallensteins Tod": „Lass es jetzt gut sein, Seni! Komm herab! — Der Tag bricht an und Mars regiert die Stunde" vorgetragen wurde; und dagegen halte man die ganz einfache, sozusagen bürgerliche Prosa, als welche die Stelle in dem Vortrag des Herrn Schneider erscheint."

Hat Göring recht gehört, so machten sich in jenen Jahren Tendenzen, die auf Vereinfachung des Spieles hinausgingen, allgemein bemerkbar. So handelte Possart also — und das wäre den oben ausgesprochenen Vermutungen als Schlussstein hinzuzufügen — jedenfalls auch aus Bestrebungen jener Zeit heraus, wenn er sein Spiel von unwesentlichem, ornamentalem Rankenwerk befreite.

Mit dem Jahre 1886 beginnt nun für Possart die Zeit der Gastspielreisen. Kritiken aus den Städten, in denen er auftrat, kommen für dieses Kapitel nicht in Betracht, weil ihnen der Massstab früherer Leistungen in den meisten Fällen fehlt, oder wenigstens an einen Vergleich mit früheren Darstellungen nicht gedacht wird.

Als Possart 1892 nach München zurückkehrte, hat er seine alte langjährige Wirkungsstätte nicht, wie man anzunehmen geneigt ist, als Virtuos im schlechten und anrüchigen Sinne betreten. Es liegen Pressestimmen vor, nach denen er sich auch auf fremden Bühnen dem Ensemble grundsätzlich unterordnete. In den 6 Jahren seiner Gastspielreisen scheint sich seine Spielweise kaum verändert zu haben, wenigstens lässt die Münchener Kritik Mitteilungen hierüber vermissen. Vielleicht hat der Naturalismus, der in den letzten Jahren seiner Abwesenheit von München schon wirksam war, einen, wenn auch geringen Einfluss auf Possarts darstellerischen Stil ausgeübt. Bedeutsam konnte er nicht sein und ist er auch später nicht gewesen. Mit dem Jahre 1885 etwa hatten seine Schauspieler-Lehrjahre ihr Ende erreicht. Und im Grossen und Ganzen ist er von nun an fest bei dem Stil geblieben, dem er schon lange angehörte und den er bei sich mit rastlosem Fleisse ausprägte, dem dekorativen Realismus. — Er hat seine Rollen sozusagen wie augewertete Skizzen in die Schublade getan, und wenn er sie wieder brauchte, so hat er sie aufgefrischt und mit einigen neuen Retuschen versehen — aber immer in derselben realistischen Maltechnik. Die Bilder blieben ihren Motiven nach dieselben, wenn auch die Farben besser abgetönt wurden. Das hindert nicht, dass bei einigen Rollen sich besonders weitgehende Abtönungen und Schattierungen in Richtung zum Einfachen und Natürlichen bemerkbar machten, so bei Franz Moor, Jago und Carlos. Da heisst es im „Generalanzeiger", München 1895:

„Sein Carlos mit dem überlegenen weittragenden Verstande und der rücksichtslosen Weltklugheit muss eine Meisterleistung genannt werden. Mit seiner ruhigen, überlegenen völlig realistischen Darstellungsweise dieser schwierigen Partie, mit der unmittelbaren Art, wie er jedes Wort seiner Rolle nicht nur aus dieser, sondern aus dem eigenen Verstande zu schöpfen schien und den Charakter des wohlmeinenden, gut ratenden Freundes aus sich selbst heraus entwickelte, faszinierte er die Zuhörer geradezu . . ."

Eugen Kilian, der sich gewiss überlegte, was er schrieb, — das Folgende ist einem Buche („Aus der Theaterwelt", Karlsruhe 1924, S. 71f) entnommen und nicht einer flüchtigen Zeitungskritik — sagt über Possarts Carlos der letzten Jahre:

„Wundervolle Schlichtheit und Einfachheit, wie sie modernstes Empfinden nicht vollkommener zu geben vermag, sicherstes und feinstes Stilgefühl, Verzicht auf alle Mätzchen und Komödiantereien, eindrucksvolle geistige Ueberlegenheit und schneidende Schärfe des Ausdruckes in Verbindung mit den Funken eines wahrhaft köstlichen Humors gaben dieser Schöpfung

ein in ihrer Art klassisches Gepräge. Sie zeigte aufs deutlichste die eigentliche Bedeutung seiner Künstlerschaft, die sich auf der sichersten Linie bewegte, solange der scharfe Verstand die Richtung gab und die Welt starken Gefühls nicht gestreift wurde: ein Künstler, dessen Carlos in „Clavigo" allein schon genügen wird – um nur eine seiner einwandfreiesten und vollendetsten Schöpfungen hervorzuheben – seinen Namen in der Theatergeschichte für immer lebendig zu erhalten." (Ganz ähnlich äusserst sich Kilian im Shakespeare-Jahrbuch Nr. 57.)

Bei einem Auftreten in seinen allerletzten Jahren freilich stand Possart einmal in einer „Clavigo"-Aufführung Partnern wie Steinrück und von Jacobi gegenüber. Namhafte Theaterinteressierte, die dieser Aufführung beiwohnten, versichern, dass bei Possarts Carlos man das starke Gefühl einer längst verklungenen Theaterzeit hatte und glaubte, ein Stück Museumskunst vor sich zu sehen. Es war ihnen, als ob zwischen Possart und seinen Partnern in Bezug auf die Darstellungskunst ein ganzes Menschenalter stehe.

In der Vereinfachung seiner Spielweise ist Possart gelegentlich so weit gegangen, dass sich Frh. v. Mensi dagegen wehrte; v. Mensi, der langjährige Theaterberichterstatter der „M./Augsb. Allg. Ztg." gehört der Generation an, die mit Possart ergraute. Er schreibt 1902 über Possarts Jago:

„Man hat dem Schauspieler Possart durch Jahrzehnte immer wieder vorgeworfen, er deklamiere und singe zu viel, und es gibt auch heute noch unverständige Leute, die ihm gerne sein Pathos vorwerfen. Dadurch hat sich Possart richtig ins Extrem treiben lassen. Er gibt jetzt den Jago „modern-realistisch" im gleichmütigsten Ton von der Welt, als den gemütlichsten und behaglichsten Schurken. Ich möchte sagen einen K. Bayr. Hofbräuhaus-Jago, wie ihn sich Shakespeare ganz gewiss nicht gedacht hat. Dass er ihn vorzüglich sprach, fein pointierte und in dem Gespräche mit Rodrigo besonders die humoristischen Wirkungen, nicht ohne Absichtlichkeit, herausarbeitete, wer wollte es leugnen! Aber ich muss gestehen: sein Jago aus den 80er Jahren war mir lieber und anderen vielleicht auch."

Rollen, die Possart in den 90er Jahren seinem Repertoire einverleibte, zeigen eine bemerkenswerte Geschlossenheit und Wucht, so Julius Caesar, Alba, Polonius und Mephisto im II. Teil des „Faust".

Durchaus irrig wäre aber nun die Annahme, dass Possart seit seiner Rückkehr nach München völlig ohne Schmuck gespielt hätte. Von dem Kothurn ist er niemals herabgestiegen. Sein brillantes Können, die glänzenden Mittel seiner Sprache hat er nie verleugnen wollen. Immer hat er bewusst Theater gespielt. So gewiss er sein deklamatorisches Pathos veredelt und auf ein höheres Niveau gestellt hatte, so gewiss ist es, dass er darauf nicht verzichtet hat. Wieviel auch seine Darstellungsweise an Einfachheit und Natürlichkeit gewonnen hat, die Art des Naturalismus hat er nicht erreicht. Er hat sie aber auch nicht für erstrebenswert gehalten. Für Possart war die Kunst etwas Feierliches, Würdevolles und gerade das Fehlen der Feierlich-

keit und der Würde machte ihm den Naturalismus verhasst. Seine Herkunft aus einer anderen Zeit hat er nicht zu verhehlen getrachtet. In einer immerhin lesenswerten, geschickt gesetzten Rede „Schiller und das Theater" (Berlin, Köln und Leipzig 1905), auch bei anderen Gelegenheiten gibt er seiner Gegnerschaft gegen den Naturalismus Ausdruck. Die Ablehnung des neuen Geschmackes zeigte sich am deutlichsten in seiner Tätigkeit als Intendant und Schauspieler, und für einen Mann des Theaters, der den Geist der Zeit, zu der er gehört, nicht versteht, sich ihm sogar widersetzt, ist das Stichwort zum Abgang gefallen. Von der Münchener Zeitungskritik bekam es Possart nicht zu hören. Sie setzte sich in jenen Jahren meist aus Rezensenten zusammen, die mehr oder weniger zur älteren Generation gehörten. Waren es jüngere Leute, so war ihr Bekenntnis zur neuen Epoche nicht stark genug, ihr Mut, gegen den Mann vorzugehen, dem das Münchener Theater wahrhaftig viel zu verdanken hat, nicht gross genug, um Possart zuzurufen: „Deine Zeit ist aus". So begegnete Possart in der Münchener Presse Bewunderung oder ehrfurchtsvollem Wohlwollen. Auch Georg Schaumberg verfiel nach Angriffen gegen den Intendanten Possart immer wieder in Anerkennung der Leistung des Schauspielers und vor allem des Regisseurs Possart.

Wie steht aber nun die Karikatur zu Possart? Man möchte annehmen, dass modern eingestellte Zeitschriften wie „Simplizissimus" und „Die Jugend" die rhetorisch-pathetische Sprechweise Possarts aufs Korn nehmen. Wenigstens vom „Simplizissimus" glaubt man einen wütenden Angriff gegen den alten, in Possart deutlich verkörperten Darstellungsstil erwarten zu dürfen. Aber man täuscht sich. — Beide Blätter wurden 1896 gegründet. 1900 bringt „Die Jugend" zwei Theaternummern, in denen man eine Reihe völlig tendenzloser Bühnenwitze oder Kulissenanekdoten, aber kein höhnendes Wort über die „alte Schule" als solche findet. Auch die wenigen Theatersatiren, die „Simplizissimus" bis dahin druckte, beschäftigen sich nur mit irgend einem lüsternen oder vertroddelten Theaterdirektor, niemals aber richten sich ihre Spitzen versteckt oder offen gegen den Schauspieler Possart. Freilich, seitdem Possart die Rolle Napoléon spielte, stellte man ihn gern im Kostüm des Korsen dar. Auch in einer der drei glänzenden Karikaturen in der „Galerie berühmter Zeitgenossen" von Olaf Gulbransson („Simplizissimus", 8. Jahrgang Nr. 36) erscheint Possart so. „Die Jugend" führt Possart = Napoléon gern in komische Situationen. Dabei ist aber nicht der Darstellungstil, sondern die Vorliebe Possarts für die Napoléonrolle, die so gut zu ihm passt, Zielscheibe des Witzes. Meist hat es aber der Spott mit dem Intendanten Possart zu tun, der die Reklametrommel für die Richard Wagner-Festspiele rührt und dafür zu hohe Eintritts-

preise verlangt, der sich von seinen Sängern übers Ohr hauen lässt und schliesslich ein Defizit nicht aufhalten kann. Bei seinem Abschied von den Hofbühnen 1905 setzt es natürlich viel Hohn. Schmidthammer zeichnet ihn („Die Jugend" 1905, Nr. 28) in der Napoléon-Uniform, mit kläglicher Miene und einer grossen Träne auf der Wange. Vor dem Prinzregententheater sagt er da zu seinem Personal (in Kostümen aus Wagners Tondramen): „Weinet nicht, meine Kinder, dass Euer Intendant geht! Es musste sein! Dieser Nebenberuf nahm mir zuviel Zeit in Anspruch!" Köstlich ist es, wenn Karlchen ihn („Die Jugend" 1905, Nr. 26) frei nach „Lebt wohl, ihr Berge . . . . ." sagen lässt: „. . . . Und das mit Recht, denn manches, was ich schaffte, O Nachwelt, grenzt es nicht ans Märchenhafte?" Die Schwächen seiner Persönlichkeit, die schon in diesen Versen bespöttelt werden, sind es, worauf die Satire es in allererster Linie abgesehen hat. Da wird Possart nicht nur von den ebenerwähnten Zeitschriften, sondern auch von Heinrich Mann gegeisselt. Die Figur des Archibald in „Die Jagd nach Liebe" ist nichts anderes als eine Karikatur Possarts. Archibald ist ein Mime, der jeden Schritt, jede Geste, jedes Lächeln berechnet nach dem Eindruck, den er machen will. Ein Mann, der seinen Schreibtisch in Unordnung bringt, um viel Arbeit vorzutäuschen. Er ist eitel bis zum Zerplatzen. Seine Rede, dem Wortschatz der klassischen Tragödie entnommen und mit schmückenden Beiwörtern durchsetzt, ist Komödie wie alles an ihm. Einer, der den Leuten Honig ums Maul schmiert, der aber besser spielen kann, als alle anderen zusammen, und sich so Ansehen und Würde erspielt hat. Geld und Frauen weiss er zu schätzen. Seinem Gesicht gibt er die Maske eines von Schmerz zerrissenen, an seinem Genie schwer tragenden Cäsaren. So wird der Mensch Possart — grotesk — von Mann geschildert, von Gulbransson gezeichnet. „Ob Archibald sein Beileid aussprach oder einen Witz riss, er war immer im Theater . . ." heisst es bei Mann. Auch hier fehlt der Hieb auf den Stil der Possartschen Darstellung.

Als Possart endlich seinen Intendantenposten niedergelegt hatte, hat ihn ein „Moderner" in einem Artikel heftig angegriffen: Otto Grauthoff: „Ein Sehnsuchtsschrei aus München" („Die Schaubühne" I. Jahrg., Nr. 9, S. 259, Berlin 1905). Wenn ich nicht irre, hat Grauthoff vor dem Rücktritt Possarts keinen Sehnsuchtsschrei vernehmen lassen. Jetzt aber hatte er den Mut, ein Pamphlet gegen Possart zu verfassen. Auf jede Weise sucht er seine Persönlichkeit lächerlich zu machen und zu beschmutzen. Charakteristisch für jenen Artikel ist folgender Satz:

„Es ist schade, dass er nicht mehr im Amte ist, schade, wenn er wirklich jemals im Ernst stürbe; denn es gibt in der ganzen Welt keinen

Menschen, der so falsch ist in jeder Pose, jeder Geste, jedem Laut und jedem Wort wie Ernst v. Possart."

Abgesehen von der Menschenfreundlichkeit Grauthoffs, die im Vordersatze so schön zum Ausdruck kommt, gibt der Nachsatz keine Tatsache, sondern einen blossen Eindruck wieder, der allenfalls für 1905, nicht aber für 1880 den Schatten einer Berechtigung hat. Gerechter, wenn auch in ebenso scharfer und bissiger Weise, gehen vom Standpunkte des Naturalismus oder Verismus, jener Zeit also, die auf die Kunstrichtung folgte, in der Possart aufgegangen war, zwei bekannte Kritiker gegen ihn vor: Lion Feuchtwanger und Siegfried Jakobsohn. Feuchtwangers Aufsatz „E. P. und Klara Ziegler oder über die Würde in der Münchener Schauspielkunst" („Die Schaubühne" 6. Jahrg. 1. Bd., S. 174f.) wendet sich gegen die Unmöglichkeit einer geschlossenen Aufführung, wenn in ihr Mitglieder der alten Schule und der neuen zusammen spielen. Nach ihm gehören zur alten Schule, deren Vorhandensein Possart (im Nekrolog für Klara Ziegler) geleugnet hatte, „rhetorisch-pathetische", zur neuen „nervös-psychologische" Spieler. Ich zitiere aus Feuchtwangers Aufsatz folgende Stelle:

„Dieses sind die Ziele der alten Schule: Würde und Schönheit, schöner Schein; dieses sind ihre Mittel: repräsentative, gehaltene Gesten, eine raffinierte Sprechkunst, die Rhythmus und Dynamik vollendet beherrscht; dieses sind ihre Tugenden: Wohlklang und schöne Linien; dieses sind ihre Fehler: Affektation, Theatralik, Unwahrheit und Unbeseeltheit."

Wir unterschreiben dieses Urteil, obwohl wir damit nicht einverstanden sind, dass Feuchtwanger den schauspielerischen Leistungen der alten Schule Wahrheit und Beseeltheit in Bausch und Bogen abspricht. — Als dritter Streiter für die moderne Richtung tritt endlich Jakobsohn auf den Plan mit einem Artikel, der 1912 niedergeschrieben, 1919 aber erst gedruckt wurde („Das Jahr der Bühne" 8. Bd., S. 103, Berlin 1919). Die Ueberschrift lautet kurz und bündig: „Possart". Dann heisst es:

„Also das gibt es. Auch wenn mans erlebt hat, erscheint es märchenhaft. Das ist jahrzehntelang deutschen Schauspielern als Idealismus in der Kunst gepredigt worden. Dagegen haben alle Naturen und Naturalisten unserer Bühne so wenig ausrichten können, dass es noch heute besehen, beklascht, belobt und gegen mich in Schutz genommen wird. Ein Greis, dessen künstlerische Bewertung eben nicht ohne eine gehörige Zurückdatierung möglich ist. Aber was denn? Der Mann ist 71 Jahre jung. Die Stimme dröhnt, der Gang federt, das Schmalz zischt nur so. Singula de nobis anni praedantur euntes? Uns; nicht solchem Possart. Brettererfolg konserviert und doppelt, wenn er mit so geringer seelischer Beteiligung erreicht wird. Der Advokat Berent erfordert freilich kein Herzblut . . ."

In diesem von Empörung triefenden Stil geht der Verfasser im Folgenden mit Possarts Darstellung des Berent ins Gericht. — So urteilt der neue Darstellungsstil über den alten. Recht dazu hat er. Schwankt eine alte Zeit zu Grabe, so hat

der, welcher sich zur neuen bekennt, die Pflicht, ihr vollends den Garaus zu machen. Ein Naturgesetz, ein hartes freilich. — (Es lag für mich etwas Erschütterndes darin, wie der etwa 80jährige Aloys Wohlmuth, dessen Gestaltung des Attinghausen durch ihre Geschlossenheit aus einer herzlich schlechten „Tell"-Aufführung, der ich beiwohnte, weit herausragte, die Worte sprach: „Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit — Und neues Leben blüht aus den Ruinen.") Es muss so sein. — Man sagt sich aber: Dieser Possart muss doch auch im Alter noch etwas Gefährliches, Faszinierendes an sich gehabt, er muss Macht über die Menge besessen haben, wenn bekannte Kritiker wie Feuchtwanger und Jakobsohn so schweres Geschütz gegen ihn auffahren. Wenn die alte Schule wirklich so verlogen, so seelenlos gewesen ist, wie sie vielfach hingestellt wird, wie kommt es denn dann, dass man sie nicht totschweigen oder mit einer blossen Geste ad absurdum führen konnte; dass sie auch heute noch — leider — wirksam ist?

C) Possarts Bedeutung als Schauspieler.

Wir kennen Possarts Fähigkeit, typisierende Masken zu finden, seine mimische Elastizität und sein hervorragendes sprachliches Können. Auf seine unter den Kollegen beispiellose Arbeitskraft und Willenszähigkeit wurde hingewiesen. Wir wissen: ein starkes Temperament hat er besessen und eine Menge „Theaterblut". Aber dies sind noch nicht alle Momente, die seinen Ruhm zu erklären vermöchten.

Jede Rolle, auch die kleinste, hat er mit Einsatz all seiner Kräfte gespielt. Zurückhaltung kannte er nicht; das war sein grösster Fehler und seine grösste Tugend. Niemand wird behaupten, er habe nicht mit vielerlei Brimborium, er habe ohne Mätzchen gespielt. Aber es ist kein Zweifel, dass er mit solchen äusserlichen Dingen allein niemals zu den Erfolgen gelangt wäre, die er tatsächlich gehabt hat. Sein Name auf dem Theaterzettel bürgte für ein ausverkauftes Haus. Wenn dieser mittelgrosse Mann auf der Bühne stand, füllte er die Szene aus, beherrschte er den Raum. Er wusste die Masse des Publikums zu packen und die Kollegen mitzureissen. Der zündende Funke, den er bei seinem Lehrer vermisst hat, er selbst besass ihn. Es ist oft beobachtet worden, dass die Spannung und Anteilnahme des Publikums geringer wurde, sobald er die Szene verliess. Man wartete auf sein erneutes Auftreten und war dann ganz Auge, ganz Ohr. Der Eindruck seiner Kunst war manchmal so gewaltig, dass er das Gleichgewicht und den Bau eines Stückes, in dem er eine nur zweitrangige Rolle zu spielen hatte, empfindlich störte. In „Räuber"-Aufführungen beispielsweise konzentrierte sich das Hauptinteresse der Zuschauer nur zu leicht so stark auf seine Darstellung des Franz, dass das Drama als solches darunter zu leiden hatte. Das Publikum hatte durch sein Spiel Erlebnisse, die andere Schauspieler eben nicht vermittelten, und deshalb ging man ins Theater, wenn seine kraftvolle Darstellung auch vielleicht den Genuss des Kunstwerkes als Ganzes in Frage stellte.

Seine Schöpfungen hatten immer etwas Interessantes, Anregendes, Individuelles an sich. Von einer blossen Schablonenspielerei hat er sich schon früh freigemacht; stets wollte er etwas Neues und Eigenes bieten. Diese Tatsache bleibt ein Positivum, wenn auch Eitelkeit Possart oft genug zu förmlicher Originalitätshascherei verführte. Max Bernstein, Theater-

berichterstatter der „M. N. N.“, schreibt einmal gelegentlich einer Aufführung Richard III. 1884:

„Man kann über Herrn Possarts Auffassung seiner Rolle im Ganzen wie im Einzelnen streiten . . . Ueber die Durchführung seiner Auffassung aber kann kein Streit sein. Sie ist vortrefflich, ... in grossen, kühnen Zügen aufgefasst, mit Sorgfalt und Feinheit ausgearbeitet.“

Wie ein roter Faden ziehen sich solche Bemerkungen durch die gesamte Kritik an Possarts Spiel hindurch:

„Es ist der grosse Vorzug eines fein detaillierenden Darstellers, dass er den Zuschauer auch dann unwiderstehlich fesselt, wo dieser vielleicht nach seiner Auffassung am liebsten mit ihm streiten möchte.“ („Südd. Pr.“ 1876, Hamlet.) „Wenn man auch mit seiner Auffassung nicht einverstanden ist, keiner wird den magnetischen Rapport, die geistige Anregung vermissen.“ (Karl Theodor Heigel in „Ueber Land und Meer“ 1877.)

Diese Beispiele mögen genügen.

Aber nicht allein die Gewissheit, eine interessante und originelle Schauspielerleistung zu sehen zu bekommen, lockte das Publikum zu Possarts Darstellung. Ein Imponderabile, etwas Unbewusstes wirkte noch viel stärker. Richard Elchinger („M. N. N.“, 11. 5. 1911) schreibt darüber:

„Neben diesem Hauptrequisit (vergl. Zitat Seite 79) der Possartschen Darstellungskunst dient diesem Künstler zur Hervorbringung seiner Wirkungen ein zweiter, ich möchte fast sagen, magischer Umstand: der nämlich, dass Possart eine Persönlichkeit ist . . . . . Nennen wir es einfach: Kräfteausstrahlung . . . . . Eine besondere Art von Spannung wölbt ihre unsichtbaren Bogen von der Zuschauermasse zum Darsteller und schwindet nicht erst mit diesem wieder. Dergleichen ist mit Mätzchen allein nicht zu vollbringen; auch mit ausgetüftelten Tonarabesken nicht, noch mit unvorhergesehenen Wendungen. Etwas Positives wird hier ausgelöst, und vermöge dieser Suggestionskraft hat Possart auch auf jene stets Eindruck zu machen gewusst, denen seine Art und die pathetische Stilisierung seiner Bühnenfiguren nicht zusagt.“ In einer Würzburger Kritik aus dem Jahre 1871 heisst es: „Possart besitzt die Kunst, den Zuschauer vergessen zu machen, dass alles nur Spiel sei.“ — Ein russischer Kritiker und Aesthetiker namens Flerow lässt sich 1891 vernehmen („St. Petersburger Herold“?), wie folgt: „Eine unerklärliche Fascination zieht zu den Possart-Vorstellungen jeden, der ihrem Lauf mit Aufmerksamkeit gefolgt ist, die ganze Vielseitigkeit seines Talentes gesehen hat, an sich die ganze Bezauberung der Kunst des Schauspielers erfahren hat, welche von diesem grossen szenischen Künstler erzeugt wird . . . . . Der Künstler ergriff schon beim ersten Auftritt mich und den ganzen Saal, riss mich mit sich fort und liess mich nicht einen Augenblick aus seiner Bezauberung!“ — Ludwig Malyoth sagt („Deutsche Kultur“, 1908): „Er verstand es wie kaum einer, die Willfährigen unter den Zuschauern in seinen Bann zu zwingen, und manchen hat er für Lebenszeit nicht mehr losgelassen . . . . . Die Kunst der Hypnose hat er von früher Jugend an besessen . . . . . Er war wie wenige, für das Publikum nicht nur ein Magnet, es verdichtete sich um ihn gleichsam ein Begriff des Aberglaubens. Das gehört zur Psychologie seiner Wirkungen: auch wenn man widerstrebend kam, mit kalt-kritischer Fratze, bald war man in seinem Bann, und mancher fühlte den Druck einer Hand, die einen erfasste, um ihn nicht mehr loszulassen.“

Diese Sätze, die nicht einer eilig geschriebenen Zeitungskritik, sondern einem Aufsatz entnommen sind und von einem Manne stammen, der jahrzehntelang im Theaterbetrieb stand und die „Schliche" der Schauspieler kannte, fallen schwer ins Gewicht.

Die Verfasser dieser vier angeführten Zeugnisse haben dieselbe Wirkung von Possarts Spiel an sich beobachtet. Ob sie nun von seinen suggestiven, faszinierenden oder hypnotischen Kräften sprechen, sie meinen dasselbe. Wie äusserlich dieser Schauspieler in einzelnen Momenten auch war, es wirkten in seinen Darstellungen eben Energien, die packten, in ihren Bann zogen, überzeugten. Er hat einerseits die Gleichgültigkeit, andererseits die Reserviertheit des Publikums über den Haufen gespielt, hat die Zuschauer, vielleicht ohne dass sie es wollten, unwiderstehlich gefesselt und sie mächtig gezwungen, seinem Spiel, dem von ihm dargestellten Menschen, zu g l a u b e n. Wenn ein Schauspieler so mitzureissen vermag, dass er unmittelbar in das Seelenleben des Zuschauers hineingreift, ist er ein grosser. Ich sagte Seelenleben; man darf nun nicht vergessen, dass dazu nicht nur die Welt des Gefühls gehört, dass darin auch der Gedanke und der Wille seine Rolle spielt. — Freilich — ein restlos überzeugender Darsteller von Menschen, bei denen allein das Gefühl Richtung und Ziel gibt, war Ernst Possart nicht.

Ich will nicht behaupten, dass er nicht in der Ekstase mit dem Aufschrei eines von der Mitwelt gequälten oder vom Schicksal gemarterten Menschen erschüttert hätte. Warum sollte in solch einem Moment sein starkes Temperament nicht einen gellenden und dabei echten Ton aus der Kehle gejagt haben? Etwa im „Lear" oder als Franz Moor? Malyoth berichtet von Possarts Temperaments- und Gefühlsausbrüchen der Shylock-Rolle. Malyoth schreibt sogar („Deutsche Kultur" 1908):

„Er wusste in grossen tragischen Momenten zu wirken, wie die Offenbarung aus einer anderen Welt."

(Auf peinliche Situationen, dass etwa einem Schauspieler bei einem ekstatischen Aufschrei die Stimme versagt, oder dass er fortwährend so brüllt, dass ihm im entscheidenden Moment eine Steigerung nicht mehr möglich ist, brauchte man sich bei Possart, dem Bildner seiner Figuren, nicht gefasst zu machen.) — Etwas ganz anderes ist es aber nun, einen Charakter zu gestalten, für dessen gesamte Handlungen das Gefühl (vorwiegend) bestimmend ist. Beispielsweise einen Romeo oder Prinzen von Homburg, Charaktere also, die kaum denken, sondern immer nur fühlen und empfinden. An solche Aufgaben hat sich Possart selten herangewagt, und wenn er es tat, hat er geglaubt, ihnen mit Aufgebot aller technischen Mittel gerecht zu werden. Eine Zeit lang hat er dann durch überaus raffiniertes Spielen, durch Uebertreibungen aller Art seine Zuschauer

täuschen können. Sehr lange dauerte es oft, bis sie merkten, dass sie belogen und hinters Licht geführt worden waren. Obgleich über seinen Hamlet, um ein Beispiel herauszugreifen, sehr gute, teilweise überschwängliche Kritiken vorliegen, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass diese Leistung Possarts, vielleicht von seinen jungen Jahren abgesehen, nicht ehrlich genug war. (Nicht in allen Phasen der Rolle, denn im Hamlet liegen sehr viele gedankliche Züge, deren Darstellung Possart lag). Tatsächlich ist sein Hamlet im Laufe der Zeit nicht besser geworden. Es mangelte Possart trotz reicher Fantasie jene Feinnervigkeit und seelische Zartheit, die ein Josef Kainz besass. Sensible Erlebnisfähigkeit des menschlichen Leidens war bei Possart nicht stark ausgeprägt. Er gehört nicht zu jenen Menschen, die sich leicht erschüttern lassen, er war eher einer, der mit einer gewissen Unbekümmertheit durchs Leben ging und selten „sein Brot mit Tränen ass". So blieb ihm manches verschlossen. — Schaumberg gibt als Wahlspruch Possarts an:

„Nur ein entschlossener Geist,
Der unverwandten Blicks
Nach seinem Ziele strebt,
Ist Meister seines Glücks."

Trotzdem: man täte ihm grosses Unrecht, wenn man ihm jegliches Gefühl kurzweg absprechen würde. Gefühl besitzen und auf der Bühne darstellen, ist ausserdem zweierlei.

Wie Seydelmann, dem er in einigen Zügen nahe verwandt ist, gehört Possart zu den vorwiegend reflektierend schaffenden Schauspielern. Das will noch lange nicht sagen, dass er keinerlei Intuition besessen habe. Gewiss aber waren die Verstandeskräfte bei ihm am stärksten ausgebildet. Darin liegt der Kern seiner hervorragenden Leistungen als ausgesprochener Charakteristiker und der Grund der heftigen Angriffe von Seiten des Naturalismus. Possarts unbestreitbare Meisterschaft in einem gewissen Rollenkreise wurzelt darin.

Aloys Wohlmuth spielte 1886 auf Engagement Richard III. Die „M. N. N." berichten darüber:

„Es fehlte die dämonische Kraft und Grösse, die Ueberlegenheit des Geistes, welche den Betrüger und Mörder zum tragischen Helden macht . . . Herr Possart spielte diese Rolle so vortrefflich, dass es noch kein Tadel ist, so weit hinter ihm zurückgeblieben zu sein."

In dieser Gegenüberstellung der Leistung eines Schauspielers mit der Possarts, sind die Momente deutlich angegeben, die Possarts Schöpfungen über die Darstellungen nicht nur des einen, sondern vielmehr einer ganzen Anzahl der Kollegen seiner Zeit hinaushoben. Ich verweise auf die Menge mitgeteilter Kritiken, in denen immer und immer wieder in den verschiedensten Wendungen betont wird: Possart verlieh seinen

Gestalten bedeutsame geistige Energien. In tausenderlei Variationen, von der Pfiffigkeit bis hinauf zur dämonischen Grösse, hat er von seinen Schöpfungen irgendwelche geistige Strahlungen ausgehen lassen. In dieser Rolle hat er landläufige Schlauheit, in jener Genialität dem Publikum zu suggerieren vermocht. Kluge Menschen, mochten sie in ihrem Gehirn nun Gutes oder Böses aushecken, und weise Menschen hat er überzeugend dargestellt, Willensmenschen, Tatmenschen. Hier lag seine Begabung. Eugen Kilian sagt geradezu:

„Er war der geborene Darsteller geistiger Ueberlegenheit. Sie wirkte bei ihm überzeugend."

War Possart ein intellektueller Schauspieler, so war er als solcher bedeutend. Verstandesmenschen spielte er ohne viel Schaumschlägerei, da war er wahr und echt. Hier gebrach es ihm nicht an weitgehender Einfühlung. War man von Kainz entzückt, wie er auf der Bühne unmittelbar aus dem Herzen zu schöpfen schien, so bewunderte man bei Possart die Unmittelbarkeit, mit welcher die Gedanken seiner Gestalten aus dem Gehirn zu kommen schienen. Berühmt waren seine grossen Ueberredungsszenen (Richard III., Carlos). Nicht nur glaubte man seiner gespielten geistigen Ueberlegenheit, man wurde von ihr auch gepackt, ja man empfand etwas wie Furcht vor ihr.

Das Vorwalten des geistigen Schwunges war es nicht allein, was den Rollen, die dessen bedurften, grosse Wirkung verlieh. Es kommt nämlich hinzu, dass sie bis ins Kleinste ausgearbeitet waren — wiederum eine Eigenschaft zweischneidiger Art. Er hat seine Partien vorzüglich aufgebaut. Ein Schauspieler wie Possart, der sich ein umfangreiches handwerkliches Können mit vielem Schweiss angeeignet hat, spielte nicht darauf los auf Biegen oder Brechen. Dem Publikum zum Genuss machen das nur sehr wenige Auserwählte. — Die Aufgabe der einzelnen Rolle im ganzen Drama, ihr Aufbau, d. h. die Stärke ihres Eingreifens in die Gesamthandlung, ihr Anschwellen, ihr Höhepunkt, ihr Matterwerden, war genau überlegt, und diese ihre Stadien wurden im Spiel zur Geltung gebracht. Er knetete seine Rollen zu künstlerischen Gebilden; straffe geistige Fäden lenkten auch hier sein Spiel. Ferner: Beim Rollenstudium liess er sich hauptsächlich vom Verstande leiten, und so suchte er auch Stellen zu ergründen und auf der Bühne lebendig zu machen, die im Gefühle nicht sofortigen Widerhall erfuhren. Stellen, die meist blass bleiben, mit denen viele nichts anzufangen wissen. Er liess sie nicht links liegen, sondern hielt sie dem Publikum gleichsam vor die Augen. „Seine Eigenart verleiht Szenen, die oft im Dunkel bleiben, eine besondere Leuchtkraft." (Malyoth, „Deutsche Kultur" 1908). Geistige Beherrschung der Rollen nach innen und aussen bewirkte ihr festes Gefüge. Wie oft liest man nicht, seine Darstellungen

seien durchaus geschlossen, aus einem Gusse gewesen? Ohne jene geistige Beherrschung wäre Possart mit all seiner Technik und all seiner Komödianten-Begabung nie zu dem Schauspieler geworden, der er war. — Dieses ist ihm hoch anzurechnen: er übernahm nicht für eine ähnliche Rolle den Anzug, die Haltung, die Gesten, die Sprechweise, die Maske des Rentier X. Y. von der Strasse; er wusste recht gut, dass man auf der Bühne keine wirklichen Menschen zu spielen habe. Er äffte nicht die Natur nach, sondern formte, freilich in Anlehnung an sie, Charaktere in einer Welt des Scheines. Possart war insofern Künstler, als er Gestalter war. Und es ist schon davon die Rede gewesen, dass er einen Advokaten Berent ganz anders „einfasste", als den Antonio Montekatino, und diesen wieder anders, als den Octavio Piccolomini. Für verschiedenartige Rollen verwandte er verschiedenartiges „Material" in verschiedenen Formen. Verschiedene Rollen — verschiedene Stile. Sollte diese Erscheinung, die seinen schauspielerischen Leistungen ein ganz eigenes Gepräge gibt, ohne alle Intuition und Einfühlung zustande gekommen sein?

Ueber Possarts Hauptrequisit zur Gestaltung und Formung seiner Rolle, über seine Sprachbehandlung, ist bereits eingehend berichtet worden. Fast alle Schauspieler aus dem 19. Jahrhundert können sich noch einer guten sprachlichen Ausbildung rühmen; Possart und Kainz haben hier alle Kollegen überflügelt. Es wird sogar behauptet, dass diese beiden zu den besten Sprechern der deutschen Bühne überhaupt gehören. So etwas lässt sich nicht beurteilen, wie es denn gänzlich unmöglich ist, „Ranglisten" von Schauspielern anzufertigen. Für i h r e Zeit waren Kainz und Possart wohl allerdings die besten Sprecher. Obgleich die Namen Possart und Kainz hier zusammen genannt werden durften, so muss man sofort wieder einen Trennungsstrich zwischen beiden ziehen; denn der Berührungspunkte zwischen ihnen sind selbst auf diesem verhältnismässig neutralen Gebiet nicht viele. Kainz, der die Sprache beseelt und empfindungsreich erklingen liess, besass, ein Lieblingskind der Götter auch hier, technische Fertigkeiten als Sprecher schon von Jugend an. Possart dagegen hat sie mit hartem Fleiss erst erwerben müssen; gewiss hat auch er der Sprache viele Schönheiten entlockt und sich als mindestens ebenso bedeutender Rezitator als Kainz erwiesen, aber der Vortrag des Oesterreichers rührte unmittelbar ans Herz, während beim andern mehr die geistige Schärfe hindurch klang. Vollkommen gegensätzlich erscheint die Sprechkunst beider durch die Tatsache, dass Possarts Sprachbehandlung durch Pathetik und Rhetorik bestimmt wird. — Auf die vielen geschmacklosen Uebertreibungen, zu denen sich der Sprecher Possart hinreissen liess, ist bereits hingewiesen worden. Man übersehe dabei

aber nicht, dass selbst ein so urwüchsiges Temperament wie Matkowsky der Freude am Wohlklang des Organs manches opferte. Auch Kainz ist nicht frei von diesem Vorwurf.

Die Namen Matkowsky und Possart lenken unsere Aufmerksamkeit auf die Unterscheidung des vorwiegend intuitiv schaffenden von dem vorwiegend reflexiv schaffenden Schauspieler. Die Verschmelzung beider Momente in einem Bühnenkünstler ist ein Ausnahmefall, und so muss man damit rechnen, dass einem auf der Bühne entweder der eine oder der andere Typus gegenübertritt. Der intuitive Schauspieler beschert uns grössere künstlerische Offenbarungen; aber so sehr er uns in dieser oder jener Rolle begeistet, so sehr kann er uns in einer anderen kalt lassen. Er ist reizbarer und launenhafter als der andere Typus und lässt oft ein geistiges Bewältigen und Beherrschen seiner Leistung vermissen. Man weiss, dass Matkowsky an manchen Abenden arg enttäuscht hat, während Malyoth von Possart sagen kann („Deutsche Kultur" 1908): „Er brachte seine Rollen jedesmal gleich richtig und gleich bedeutend." Die künstlerische Gestaltung der Rolle zersplittert leicht unter der Hand eines fast nur gefühlsmässig schaffenden Schauspielers. Karl Ludwig Costenoble sagt einmal (27. 3. 1824): „Esslair mag ein Schauspieler von Gefühl sein — Verstand zeigt er nicht." Und nach Lessing („Emilia Galotti" I, 4) ist „der denkende Künstler noch eins soviel wert." Auch eine schauspielerische Leistung verlangt „Komposition" und geistige Führung. Dafür bürgt der mehr reflektierend schaffende Schauspieler. Seine Leistung hat Hand und Fuss, wenn auch seine Fehler: Nüchternheit, Kälte, nicht übersehen werden dürfen. Er steht über der Rolle und lässt sich nicht von ihr hin und her tragen.

Von der Bedeutung Possarts als Schauspieler sollte in diesem Kapitel die Rede sein. Wenn wir von wichtigen künstlerischen Fähigkeiten sprachen, die bei diesem Schauspieler eine starke Ausprägung erfuhren, haben wir uns insofern dem Thema genähert, als die besprochenen Eigenschaften wesentlich zur Erklärung seiner Bedeutung beitragen.

Die Bedeutung eines Schauspielers muss eine andere sein, als die eines Dichters, Komponisten, Malers oder Bildhauers. Ihr Material ist das Wort, die Note (die aufgeschrieben werden können), die Farbe (die auf Papier oder Leinwand festgehalten werden kann), Ton, Stein oder Erz. Das Material des Schauspielers ist sein eigener Körper. Sein Körper, für ihn Subjekt und Objekt zugleich, muss bildsam sein. Da dieses Material nicht ewig ist, besitzt auch die Kunst des Schauspielers nicht Ewigkeitswert. Demnach muss die Bedeutung eines Schauspielers beschränkt sein auf eine gewisse Zeit, auf die Zeit zum mindesten, in der er seinen Körper mit all seinen körperlichen

und seelischen Funktionen in seiner Gewalt hat. Nach seinem Tode gibt es für den Schauspieler als solchen also keine Bedeutung mehr. Und so muss auch das meist unpassend zitierte Wort: „Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze" verstanden werden. Für den Mimen als solchen gibt es keine Nachwelt. Sobald er tot ist, kann er ja nicht mehr spielend gesehen werden. (Der Film kommt für Possart nicht in Betracht; ausserdem liegen dort die Verhältnisse tatsächlich anders. Vgl. hierzu S. 3!) Als Mensch, als Lehrer, als künstlerisches Vorbild für die Kollegen kann er natürlich auch nach seinem Scheiden eine gewisse Wirkung ausüben.

Es hat Dichter gegeben, die von ihren Zeitgenossen nicht verstanden wurden, deren künstlerische Grösse man erst viele Jahre nach ihrem Tode erkannte; ja, plötzlich begann man sie hoch zu verehren und zu lieben. Kleist hat dieses Schicksal gehabt; Komponisten, Maler, Bildhauer können ein ähnliches erfahren und haben es erfahren. Niemals ein Schauspieler. Kein anderer Künstler ist wie er und der ausübende Musiker so eng an die Gegenwart gefesselt. Dem Paar: Schauspieler — ausübender Musiker entspricht das Paar: Regisseur — Dirigent. Der Schauspieler und die drei ihm verwandten Künstler üben im Augenblick eine künstlerische Wirkung aus. So vergänglich sie ist, so unmittelbar soll sie den Empfangenden packen. Unmittelbarkeit und in einen Augenblick gepresste, stärkste Intensität der künstlerischen Wirkung, das ist es, was der Schauspieler vor den anderen voraus hat, die Ewigkeitswerte zu vermitteln haben. Den Augenblick muss er daher völlig ausschöpfen.

„Drum muss er geizen mit der Gegenwart,
Den Augenblick, der sein ist, ganz erfüllen,
Muss seiner Mitwelt mächtig sich versichern . . . ."

In einem kurzen Moment muss er die seelische Stimmung des von ihm dargestellten Menschen jedem aus dem Publikum fest und bestimmt ins Herz graben. — Das bringt nur ein solcher Schauspieler zu Stande, der, abgesehen von seinen technischen und darstellerischen Fähigkeiten, im engsten geistigen Kontakt steht mit den Menschen, aus denen sich sein Publikum zusammensetzt. Er muss genau so fühlen, denken, hören, sehen, wollen, wie sie. Er darf nicht als Mensch einer vergangenen Erziehung oder eines überholten Geschmackes vor sie treten. Er darf nicht in einer Art spielen, die vor kurzem da gewesen ist und nun abgetan wurde; er kann nicht in einer Art spielen, die zukünftig ist. In beiden Fällen würden ihn die Menschen der Gegenwart nicht verstehen können, und selbst wenn sie ihn verstünden, würden sie über ein Spiel, dessen Träger einen überwundenen künstlerischen Standpunkt vertritt, die Köpfe schütteln. — Wie stellen wir uns beispielsweise zu folgenden

drei Spielepisoden? Die erste ist eine Regie-Sünde Possarts: er liess Hamlet — Lützenkirchen bei den Worten „Schreibtafel her . . . .“ ein wirkliches Schreibtäfelchen hervorziehen und darauf kritzeln. — Die beiden andern haben sich am „Deutschen Theater“ in Berlin zugetragen: Kainz als Tempelherr wandelt im „Nathan“ unter Palmen. Er bekommt Hunger; denn was tut er? Er pflückt von den Palmen, an denen frisch importierte, echte Datteln angebracht sind, einige Früchte herunter und verspeist sie unter den Augen des sprachlosen Publikums — in Lessings „Nathan“! — Wie liess ein naturalistischer Regie-Einfall Brahms die berühmten Schlussworte der Ferdinand — Lady Milford — Szene aus „Kabale und Liebe“ spielen? Der Darsteller des Ferdinand holt ganz einfach seine Handschuhe hervor, zieht sie sich umständlich über die Finger und sagt, geistig in erster Linie mit der Vervollkommnung seines Anzugs beschäftigt, en passant, über die Schulter weg: „Umgürte dich (erster Knopf links) mit dem ganzen Stolze (2. Knopf links) deines Englands (der zweite Handschuh erscheint); ich verachte dich (1. Knopf), ein deutscher (2. Knopf) Jüngling!“ (ab). Wie würden wir heute auf solche Geschmacklosigkeiten reagieren, würden sie uns vorgesetzt? Wir würden innerlich erstarren oder hell herauslachen oder ans Pfeifen denken. Nichts wirkt im Theater niederschmetternder und zugleich aufreizender, als archaisches Spiel einer abgetanen Generation und ihrer Mitläufer. In keiner anderen Kunst hat die Gegenwart so absolutistisch und souverän das Wort wie im Theater.

Das Theater steht unter dem mächtigen Einfluss der jeweils herrschenden Kultur. Das indische, japanische und europäische Theater sind grundverschieden. Das Theater der Griechen, Shakespeares, des Barock, jedes hat ein anderes Gesicht. Und was bei Betrachtung grosser Zeitläufte in die Augen springt, macht sich auch bei kleineren bemerkbar: welche enormen Veränderungen haben sich nicht allein, was das Bühnenbild anlangt, in den letzten 40 Jahren vollzogen. Die Schlagworte Realismus, Naturalismus, Verismus, Expressionismus zu nennen genügt, uns daran zu erinnern. Veränderte Technik — verändertes Bühnenbild. — Auch zur bildenden Kunst spinnen sich Fäden von der Bühnenkunst: man vergleiche das Nebeneinander in der Komposition vieler alter Meister mit der Simultan-Bühne und stelle der barocken Architektur das barocke Bühnenbild gegenüber. Heute hat sogar fast jedes Theater seinen Bühnenbildner, der Maler oder Architekt, oft auch Techniker war oder ist.

Grünewald, Dürer, Rubens, van Gogh haben anders gemalt, obgleich doch ihr Material dasselbe war; nicht etwa nur, weil jeder von ihnen anders sah, sondern weil die Zeit, in die der eine hineingeboren wurde, ein anderes Auge hatte, als die, welcher der andere angehörte. Auch alle Schauspieler arbeiten mit demselben Material, und wenn ihr Spiel sich ändert, so ist dafür nicht allein ihre verschiedene Individualität massgebend, sondern auch die Zeit, die jedesmal einen bestimmten Darstellungsstil verlangt. Stets haben die Maler mit dem Pinsel Farbe auf einen Untergrund gestrichen, um ihre Erlebnisse zu vermitteln; die Absicht des Bildes blieb dieselbe, aber die Technik der Malweise änderte sich. Nicht viel anders beim Schauspieler. Auch er hat stets mit Hilfe der Sprache und der Mimik Menschen dargestellt und die Erlebnisse dieser Menschen auf das Publikum wirken lassen. Was wechselte, war die äussere und innere Technik. Man sah anders, man fühlte anders, man hörte vielleicht auch anders und lebte gewiss anders. Mit der Fähigkeit eines neuen Erlebens ist die Notwendigkeit eines neuen Kunstideals gegeben. Jedes Kunstideal prägt sich im Theater aus und schafft es sich um. Jede in sich zusammengeschlossene Epoche verlangt und bildet sich ihr eigenes Theater. Einem Abschnitt der Kulturgeschichte entspricht ein Abschnitt der Theatergeschichte.

Was vom Theater als Ganzes gilt, gilt auch von seinem Diener, dem einzelnen Schauspieler. Er muss in allen Stücken ein Kind seiner Zeit sein und ihre Sprache sprechen. Eine Sprache, die sich irgendwie von der Sprache der Vergangenheit unterscheidet, die aber alle, die derselben Kultursphäre angehören, sofort verstehen. — Es ist „. . . dem Vorhaben des Schauspieles entgegen, dessen Zweck von jeher war, ist und bleibt, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten: der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen." („Hamlet" III, 2.) Hat ein Schauspieler jenen Spiegel nicht mehr in seiner Hand, sind einige Stellen daraus abgenutzt und blind, oder ist ein Spiegel, der verzerrt, aus ihm geworden, so leistet er der Kunst keinen Dienst mehr. Ein verzerrtes Bild aber gibt der Spiegel dann, wenn der „Körper der Zeit" ein Stück weiter gerückt ist, während der Schauspieler selbst auf dem alten Fleck stehen geblieben ist. — —

Nach dem schnell und glücklich geschlagenen Kriege von 1870/71 war Deutschland ein mächtiges Reich geworden, dessen Repräsentant der Bürger wurde. Unerschöpflich war seine

Arbeitskraft, die er überall betätigte. Seine Tugenden waren eiserner Fleiss, Gründlichkeit und Geduld. Der Wissenschaft, dem Handel, der Technik kamen sie zu Gute. Wissenschaftliche Erkenntnisse wurden gefunden und gefestigt. Im 19. Jahrhundert nahmen besonders die Naturwissenschaften einen unerhörten Aufschwung. Bürgerliche Tüchtigkeit stellte sich in den Dienst der Wirtschaft. Für die verschiedensten Zwecke erfand der Techniker Maschinen, die der Kaufmann losschlug. Der Bauer zog in die Stadt und wurde Fabrikarbeiter. Riesige Firmen entstanden in jenen „Gründerjahren", welche Waren herstellten oder austauschten. So wurde ein grosser Teil des Bürgertums reich und — satt. Die Sehnsucht des Bürgers ging mehr nach Geld als nach anderen Dingen. Hand in Hand mit der Industrialisierung ging der Materialismus. Seine Zeit ist noch nicht vorbei. — Freilich: ins Theater ging man gern. Es gab dort viel zu sehen, und man entbehrte darin nicht des Prunkes, den man so liebte. (Zur Ausschmückung seiner Zimmer verwandte man gern die schwülstige Ornamentik des Barock; diesen „Stil" nannte man „altdeutsch"). Auch auf der Bühne wurden mit Vorliebe barocke Szenerien von erdrückendem Pomp aufgebaut. So wenig man einen eigenen Stilwillen besass, so wenig wusste man, dass der Prunk des Barock ohne echten Schwung hohl wirkt. — Auch das Theater stand unter dem Zeichen der Mechanisierung. Tüchtige Bühnentechniker stellten ihren Erfindungsgeist in seinen Dienst und erfanden Maschinen, die den neuen szenischen Anforderungen (Richard Wagner) gerecht wurden. Für Treue und „Echtheit" der Kostüme und Dekorationen wandte man viel auf. Auch im Theater wurde gründlich und gewissenhaft gearbeitet: es wurde viel geprobt und es gab noch Ensembles. — Was den Naturalismus mit dem Realismus auf dem Boden des Theaters verbindet, war die Pflege des Ensembles und die Uebernahme der Bühnenmaschinerie, die zur Hervorbringung naturwahr anmutender Bilder und Vorgänge weiter ausgebaut wurde. In energischem Gegensatz zum Realismus aber stellte sich der Naturalismus, soweit die Darstellungsweise in Frage kommt. Er empfand die prunkvolle Spielart, die sich in der Sprachbehandlung als rhetorisches Pathos, im Mimus als Uebertreibungssucht verkörperte, als hohl und seelenlos und ging ihr aus dem Wege.

Darin liegt das Tragische im Leben Possarts, dass die neue Zeit mit ihren neuen Idealen über ihn hinweg ging. Wenn er zusammen mit dem Realismus abgetreten wäre, wäre kein

Schatten auf seine Persönlichkeit gefallen, kein Wort des Hasses oder der Aberkennung über ihn ausgesprochen worden. Er schritt nun aber nicht mit der neuen Geistesrichtung fort, und so konnte er, nachdem sich doch seinen Schöpfungen die Abgeklärtheit des Alters mitgeteilt hatte, nicht mehr Diener der neuen Aera werden. Zwar reifte sein persönlicher Stil seiner Vollendung entgegen, der Theaterkunst tat er aber damit keinen Gefallen mehr.

Wenn man es nicht schon aus der Zeitungskritik wüsste, aus den Erzählungen derer, die jetzt alt sind und damals jung waren, von ihren Theater-Erlebnissen spürt man es heraus: der realistischen Schauspielkunst hat er unerhörte Dienste geleistet. Als echter Sohn seiner Zeit hat Ernst Possart, ein Meister in der Beherrschung des Handwerklichen seiner Kunst, hat dieser fleissige, kluge und mitreissende Schauspieler „den Besten seiner Zeit genug getan."

Literatur.

A) Verfasser und Titel von Werken und Zeitungsartikeln. (soweit bekannt)

Possart, Ernst von: Der Lehrgang des Schauspielers. Stuttgart und Berlin 1901.
Schiller und das Theater (Festrede). Berlin, Köln, Leipzig 1905.
Die Kunst des Sprechens. Berlin 1907.
Erstrebtes und Erlebtes. Berlin 1916.

Bierbaum, Otto Julius: 25 Jahre Münchener Theatergeschichte. München 1892.

Elchinger, Richard: „Ernst von Possart" in „M. N. N." 11. 5. 1911.

Feuchtwanger, Lion: „Ernst von Possart und Clara Ziegler oder über die Würde in der Münchener Schauspielkunst" in „Die Schaubühne", 6. Jahrgang. 1. Band. Berlin 1910.

Goethe, Johann Wolfgang: Regeln für Schauspieler 1803.

Goldschmidt, Wilhelm: Dramaturgische Notizen. Berlin 1878.

Grandaur, Franz: Chronik des Kgl. Hof- und Nationaltheaters in München München 1878.

Grauthoff, Otto: „Ein Sehnsuchtsschrei aus München" in „Die Schaubühne" 1. Jahrgang Nr. 9, Berlin 1905.

Gregori, Ferdinand: Josef Kainz. Berlin und Leipzig 1904.
Das Schaffen des Schauspielers. Berlin 1899.

Hagemann, Karl: Der Mime. Verlag Schuster & Löffler, Berlin und Leipzig 1918.
Regie. Verlag Schuster & Löffler, Berlin und Leipzig 1916.

Heigel, Karl Theodor: „Ernst Possart" in „Über Land und Meer". Berlin 1877.

Jakobs, Monty: Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen. Leipzig 1913.

Jakobsohn, Siegfried: „Possart" in „Das Jahr der Bühne" 8. Band Berlin 1919.

Kilian, Eugen: „Ernst Possart" im Shakespeare-Jahrbuch Nr. 57, 1921.
Ernst Possart" in „Die Szene", Jahrgang 12., Heft 1, 1922.
Dramaturgische Blätter, Band II, Seite 28 f.
Aus der Theaterwelt. Karlsruhe 1924.

Koppel, Ernst: „Ernst Possart" in „Illustrierte Zeitung" Leipzig 1881. Nov.-Nr.

Lessing, Gottfr. Ephr.: Hamburgische Dramaturgie.

Lessing, Theodor: Theaterseele. Studie über Bühnenaesthetik und Schauspielkunst. Berlin 1907.

Lewinsky, Josef: „Ernst Possart" in „Der Salon" 1880.

Malyoth, Ludwig: „Ernst Possart als Shylock" im Shakesp.-Jahrbuch 1906
„Ernst Possart" in „Deutsche Kultur" Jahrgang 3, Heft 39/40, März 1908. Seite 810 ff.

Martersteig, Max: Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Leipzig 1904.

Maucke, Ed.: „Ernst v. Possart" in „Das neue Jahrhundert" Köln 1899.

v. Mensi-Clarbach, Alfred Frhr.: Altmünchener Theatererinnerungen. M. 1924

v. Perfall, Karl Frhr.: Ein Beitrag zur Geschichte der Kgl. Theater in München. München 1894.

Regener, Edgar Alfred: Iffland. Berlin und Leipzig 1904.
Schaumberg, Georg: „Ernst Possart" in „Bühne und Welt" Jahrgang 1, Band 1. Berlin 1898.
Schmidt, Hermann: „Ernst Possart" in „Die Gartenlaube" Berlin 1876.
Stein, Philipp: Adalbert Matkowsky in „Das Theater". Herausgegeben von Karl Hagemann.
Stiefel, Prof. Dr.: „Ernst Possart" in Unterhaltungsbeilage der M. N. N. 1872, Nr. 1, Seite 11 f.
Stümke, Heinrich: „Ernst v. Possart" und „die Separatvorstellungen" in „Bühne und Welt". Berlin 1901.
Wagenmann: Ernst v. Possart, ein Stimmbildner? Berlin-Steglitz 1908.

B) Zeitungen und Zeitschriften.

Augsburger Allgemeine Zeitung. Stuttgart und Augsburg (Cotta). Seit 1882: Allgemeine Zeitung. München. (Abgek.: Augsb. Allg. Ztg.)
Augsburger Abendzeitung. Augsburg. Später: München-Augsburger-Abendzeitung. München. (Abgek.: Augsb. Abdztg.)
Der Sammler. Unterhaltungsbeilage des vorgenannten Blattes.
Münchener Neueste Nachrichten. Früher: Neueste Nachrichten. (Abgek.: M. N. N.)
Bayrischer Kurier. München.
Süddeutsche Presse. München und Stuttgart. (Abgek.: Südd. Pr.)
Münchener Abendzeitung. Nur 1864 erschienen.
Neuer Bayr. Kurier. München. Nur 1864 erschienen.
Münchener Fremdenblatt. München. Nur 1865 erschienen.
Allgemeine Rundschau. München. Nur 1865-66 erschienen.
Neue Münchener Rundschau. München. Nur 1865-67 erschienen.
Walhalla. Unterhaltungsbeilage der „Germania". München. 1868-74 ersch.
Walhalla. Zeitschrift für Kunst, Theater und Literatur. München. Seit 1875 ersch.
Die Münchener Propyläen. Wochenschrift. München. Nur 1869 erschienen.
Der neue Kunstfreund. München. 1870-71 erschienen.
Münchener Volkszeitung. München. 1872-76 erschienen.
Münchener Nachrichten. 1874-76 erschienen. Seit 1876 mit der „Südd. Pr." vereinigt.
Münchener Tageblatt. 1876-77 erschienen.
Illustriertes Münchener Wochenblatt. Nur 1876 erschienen.
Süddeutsche Blätter für Musik, Theater, Kunst und Literatur. München. 1884-86.
Der Beobachter. Kritische Rundschau für Politik und Kunst. München. Nur 1885 erschienen.
Bühne und Welt. Berlin. Seit 1898 erschienen.
Simplizissimus. Stuttgart. Seit 1896 erschienen.
Die Jugend. München. Seit 1896 erschienen.

Dazu kommen noch eine Reihe von Aufsätzen aus Theater- und Musik-Almanachen, Zeitschriften und Zeitungen, die einzeln anzuführen sich erübrigt.

Lebenslauf.

Am 23. Februar 1903 wurde ich, Richard Crodel, in Marseille geboren als 3. Sohn der preussischen Staatsangehörigen, des Grosskaufmanns und Konsuls Carl Richard Crodel und seiner Gattin Marie geb. Mengert. Mein Vater starb 1914. — In meinem 6. Lebensjahre siedelten meine Eltern nach Jena über, wo ich die Vorschule und dann das humanistische Gymnasium besuchte, das ich mit dem Zeugnis der Reife im Oktober 1921 verliess. Im November desselben Jahres bezog ich die Universität Jena — für 3 Semester. Ich studierte Germanistik im Hauptfach, Kunstgeschichte und Philosophie (Psychologie) im Nebenfach. Vorlesungen hörte ich bei den Herren Professoren Geheimrat Michels, Albert Leitzmann, Hans Naumann (Germanistik), Herbert Koch und Paul Weber (Archäologie und Kunstgeschichte), Bruno Bauch und Max Wundt (Philosophie), Hugo Dinger (Dramaturgie). Seit Mai 1923 besuchte ich ohne Unterbrechung die Universität in München, wo ich mich besonders der Theatergeschichte zuwandte, deren ich mich bei den Herren Professoren Borcherdt und Kutscher befleissigte. Ich hörte Vorlesungen und Uebungen bei den Herren Professoren und Geheimräten Becher, v. Kraus, Muncker und Wölfflin und bei den Herren Professoren Borcherdt, Hauttmann, Kehrer, Kutscher, Mausser, A. L. Mayer, Pauli, Strich und Woerner. Dass ich den genannten Lehrern zu grossem Danke verpflichtet bin, brauche ich nicht besonders zu betonen.